<4

电影馆系列

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers

Dennis Schaef & Larry Salvato

光影大师

——与当代杰出摄影师对话

电影馆

[美] 丹尼斯·谢弗 拉里·萨尔瓦多 著
郭珍弟 邹慧忠 陈易宜 译

广西师范大学出版社

VISIT…

电影馆

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers / Dennis Schaef & Larry Salvato

ISBN 7-5633-4036-X

9 787563 340361 >

ISBN 7-5633-4036-X/K · 218

定价 29.80 元

光影大师

——与当代杰出摄影师对话

电影馆

Masters of Light

Conversations with Contemporary Cinematographers

/ Dennis Schaef & Larry Salvato

[美] 丹尼斯·谢弗
拉里·萨尔瓦多 著
郭珍弟 邱显忠 陈慧宜 译

广西师范大学出版社
·桂林·

Masters of Light
Conversations with Contemporary Cinematographers
©1984 The Regents of the University of California
Published by arrangement with the University of California Press
2120 Berkeley Way, Berkeley, CA 94720, USA
Chinese language copyright
©1996 Yuan - Liou Publishing Co., Ltd.
All rights reserved

著作权合同登记图字:20 - 2003 - 026
本书由台北远流出版公司授权出版,限在中国大陆地区发行

图书在版编目(CIP)数据

光影大师——与当代杰出摄影师对话/(美)谢弗、(美)萨尔瓦多著;郭珍弟,邱显忠、陈慧宜译.—桂林:广西师范大学出版社,2003.7
(贝贝特艺术广场·电影馆系列)
ISBN 7 - 5633 - 4036 - X

Ⅰ.光… Ⅱ.①谢…②萨…③郭…④邱…⑤陈… Ⅲ.电影摄影 - 文艺工作者 - 访问记 - 世界
Ⅳ.K815.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 048332 号

广西师范大学出版社出版发行
(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004
网址:www.bbtpress.com)
出版人:萧启明
全国新华书店经销
发行热线:010 - 64284815
山东高唐印刷有限责任公司
(山东省高唐县福源路 90 号 邮政编码:252800)
开本:965mm × 1 270mm 1/32
印张:14.875 字数:362 千字
2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月第 1 次印刷
定价:29 80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

本书简介

电影首先是一种技术，而不是艺术。要能将想像中的光与影在现实中创造出来，才能使电影得到充分的自由。基于这一理念，本书访谈了15位对当代电影界最具影响力的摄影师，他们中的每一个人都是这个领域中的顶尖人物。其中有写实主义的大师阿曼卓斯；拍摄过《教父》系列和《安妮·霍尔》，让同行称赞不已的戈登·威利斯；获得四次奥斯卡最佳摄影奖的哈斯克尔·韦尔克斯；以及拍摄过《第三类接触》，被视为大器晚成的维蒙·齐格蒙；等等。摄影师们所创造出来的影像最终决定了电影的视觉面貌，他们的技巧、品位乃至风格与每一部影片的品质息息相关。本书以对话的方式，将这些光影大师的生活经历、艺术理念、独到的技巧用文字记录下来，跟随他们的讲述，可以让读者从摄影的维度重温众多的经典影片。

我每次拍片时几乎把这本书当成睡前祈祷的《圣经》来看，我看的方式不是从第一页到最后一页，而是寻找我喜欢的人物及其作品，如此才能对我产生真正的影响力。

林良忠

策划编辑／呼延华　　责任编辑／曾　诚
张　英　　刘哲双
封面设计／曹　琦

丛书总序

凭借网络，凭借数码技术，电影迟到地成了21世纪某些中国都市人的生活方式，而不仅是偶一为之的娱乐消遣。以DVD为主要载体，电影成了美丽的出窍游魂。它溢出了幽暗迷人的影院空间——尽管电影始终是并将继续是影院艺术，脱离它原本跻身的放映厅、资料馆之"洞穴"的奇特氛围，进入了个人的世界。于是，它可以是某种时尚、消费、娱乐，可以是某些优雅的文化、思想和表达，也可以是一类社会的行动和介人。如果说，影院原本是20世纪个人主义者的集体空间，那么，录像带、VCD、DVD将其撕裂/"还原"为个人的私藏。当"电影"溢出了胶片和影院——电影的血肉之躯，也是空间的囚牢的同时，它也开始丧失它在历史上曾拥有过的特权封印。看电影，第一次具有了多种方式，开启了无数可能。

电影史大致与20世纪的历史相仿佛。于是，它不仅是对炽烈而短暂的20世纪的记录和目击，而且它本身便是20世纪历史的一部分，富丽，炫目，间或酷烈沉重。它原本是工业革命和技术奇迹的一个小小的发明，与生俱来的遍体钢铁、机油与铜臭的味道。曾经，它不过是现代世界"唯物主义的半神"的私生子，一个机械记录、机械复制的迷人的怪物。为电影的创造者们始料不及的是，电影不仅迅速地介入了历史、建构着历史，而且改写和填充着人类的记忆。从杂耍场的余兴节目起，电影不仅复活了可见的人类(贝拉·巴拉兹)，不仅以"闪闪发光的生活之轮"拯救了物质世界(克拉考尔)，不仅满足了人类古老的、尝试超越死亡和腐朽

的“木乃伊情结”(安德烈·巴赞),而且以“作者电影”开启了一个电影大师的时代,一个电影自如地处理人类全部高深玄妙谜题的时代。一如“短暂的20世纪”浓缩了人类文明史的主要场景,实现并碎裂着人类曾拥有的全部乌托邦梦想,电影在其短短百年之间成长为人类最迷人的艺术种类之一,拥有了自己的历史,自己的语言,自己的经典,自己的大师,自己的学科,并已隐隐显露出夕阳的色彩。

有趣的是,在“上帝/人/作者死亡”的断然宣告声中,电影推举出自己“作者/大师”的时代;在现代主义艺术撕裂了文艺复兴的空间结构之后,电影摄放机械重构了中心透视的、文艺复兴空间。电影的历史,由此成为一个在20世纪不断焚毁、耗尽中的历史中的建构性力量,同时以电影理论——这一一度锋芒毕露、摧枯拉朽的年轻领域——作为其伴生的解构实践。电影,从品位/身份的反面,成了品位/身份的重要组成部分,进而成了反身拆解品位、质询身份的切入点。摄影机暗箱成了社会“意识形态腹语术”的最佳演练场和象征物,电影解读则成了意识形态的魅式。

在中国,电影尽管自西方舶来,其悠长历史,却不仅大致与世界电影史相始终,而且几乎正是一部帝国、殖民、对抗历史的镜像版。但20世纪后半叶,间隔着冷战和后冷战的冷战逻辑,西方电影、大师、理论登陆本土不时仍需“中转码头”。这一次,这处“码头”是来自台湾远流出版公司的“电影馆”系列。记得“电影馆”系列首次在台北面世的时候,传媒报道的标题是“学电影的孩子告别讲义时代”。今天,“电影馆”之于我们,仍有同样的意义。结束面授机宜,告别口耳相传,爱电影的人们和学电影的孩子获得了深入电影世界腹地的又一入口。一次小型的文化“转口贸易”,一个华语世界重要的电影事实,一处电影文化的开端与启航。

就“电影馆”出版的本意而言,是为了拓出一个关于电影、电影史、电影作者、电影理论的对话场域,我想,这也是我对“中转”

这一系列的期待。多元化的时代与独白的文化结构，间或是我们所处时代的最大悖谬之一。凭借电影，我们重返20世纪，尝试理解和探寻新世纪别样的世界与多元的表达，多种可能的生活与多个维度的生命。

戴锦华

2003年5月24日

享受阳光

林良忠

1990年毕业于纽约大学电影研究所，电影摄影作品有《推手》、《喜宴》、《饮食男女》。学生作品《板桥上的天空》曾获1990年金穗奖优秀剧情片，《饮食男女》获1995年全美独立制片六千会员提名最佳摄影奖。1995年与石昌杰共同制作动画《后人类》，获13年来惟一颁出的最佳"动画老马奖"。

1996年的元月初一全家大小到花东海岸捡小石头，花东的阳光是那么温暖，令人忘了台北的湿冷、导弹、加权指数，脚底下踩的海砂与海石千万年以来就那么真实地躺在那儿享受每天的阳光，采回去是令人非常有罪恶感的。

元月初二的夜晚人已在家了，右手摇着笔杆360度来回地转，这篇文章该从何下笔，实在有点厌倦再去写那些技术性的文章了。咬着笔杆思索格子的起点如何开跑，要是有人请我写剧本，我大概会积极点。铃响了，又给电话吵到了，爸来电说李安找我似乎有事情，之后我打过去。李安接起来，彼此新年快乐、寒暄之后，就互聊工作近况。他说正筹备拍《冰暴雪》，影片故事中要有多冷就有多冷，尤其是急速冷冻的效果要拍出来。我习惯性地不经大脑好意地说小心冷死人，搞得他也许鸡同鸭讲，电话完毕。

打开电视，美国东岸正面临八十余年来最大的暴风雪，而且还冻死数十人，我熟悉的纽约街道在画面上还覆盖着厚厚的大雪。我心里想，老李你真是大之骄子，美国的暴风雪还真得等你等了八

十几年啦，不由得陷入1991年此时的一种迷思，刹那间……

1991年的元月底，纽约市第八街附近的百老汇大道正下着连日绵绵不断的细雪，近午夜的街灯将满地的白雪辉映得黄澄澄的亮丽。大道721号是纽约电影学院，而对面是麦当劳，我跟李安从温暖的大楼疲惫地走出来，因为我们已给许多洋女演员试了一天镜，但并没有找到适当的人选。我们站在721门口，被突来的寒风吹得直打寒颤。麦当劳门口正有流浪汉摇着纸杯乞讨，721门口的学生进进出出，许多人正赶着剪接室的坟场时段（Grave Yard time）。我们看到一位学弟走来向我们打招呼，说他要忙着去休斯顿大街（Huston Street）看电影，而后踽踽独行的背影在白茫茫的大雪中渐渐消失。我跟李安说在校园内外惟一不变的感觉就是每天似乎总在盲目地摸索，他也很同意，他说好好干，这是我们的第一部电影。

当时伫立在大雪中，那种心情是有点悲壮，不是成功就是成仁，何况台湾片在当时早已步入冰河时期。那段时间，我在美国睡得不是很好，晚上都必须看一本书才能入睡，那就是《光影大师》（*Masters of Light*）。

柏格曼（Ingmar Bergman）曾说："我在瑞典的传统中长大，我们像是一栋建筑中个别的石头，我们互相依赖，后来的人继承前面的人所留下的东西，所以，我们可以说是继承瑞典的传统来发展自己。"

如果说在今天的MTV时代，拼贴式的多元文化中有人站出来说他是前所未有的艺术家，我想这些人也不过如安迪·沃霍尔（Andy Warhol）所说的，在媒体时代，每个人都有机会成为15分钟的艺术家，即使是颠覆的面具下仍是传统的面孔，不过是一个速食文化的产物罢了。

《光影大师》这本书网罗了依据好莱坞观点(很遗憾遗漏了亚洲、欧洲、南美优秀的摄影师)、对当代电影摄影最有影响力的15人。我每次拍片时几乎把这本书当成睡前祈祷的《圣经》来看,我看的方式不是从第一页到最后一页,而是寻找我喜欢的人物及其作品,如此才能对我产生真正的影响力。

书中以对话方式,把大师工作的经验、美学的观点、学习的经验、个人特殊的技巧毫无保留地以文字记录下来,对我来说有这本书简直可以说省去了拍十部电影的摸索。

由于大师众多,而我心仪的仅有几个,而当你喜欢这位摄影师的作品必须相应也喜欢导演的作品,所以有成就的摄影师都幸运能和有才华的导演合作——像史汶·奈克维斯(Sven Nvkvist)和柏格曼,迈克尔·查普曼(Michael Chapman)和马丁·西柯塞斯(Martin Scorsese),阿尔曼德罗斯(Nestor Almendros)和特吕弗(François Truffaut)……彼此相得益彰。

在这本书中阿尔曼德罗斯一直被公认是现代摄影的先驱,他采用平实自然的光源,拍出许多令人难忘的电影,尤其是和特吕弗一起的时光,他的一生充满了冒险性、知性与感性,因而能横跨国度替欧美导演掌镜。

迈克尔·查普曼则是十足的东岸派,他的画面有好莱坞的技法,同时也有东岸固有真实、冷酷的特性。

康拉德·霍尔(Conrad Hall)似乎是伴随我们这一代成长的大师,他曾拍过许多西部片,弗雷克(William A.Fraker)就曾替他掌机多年(本书也有介绍)。他是从黑白片踏入彩色片并且至今仍工作的摄影师。

维多利欧·史特拉罗(Vittorio Storaro)是和贝托路西(Bernardo Bertolucci)一直合作的大师,也是当代获奥斯卡最多的大师。他的特色是:影像风格不但华丽而且戏剧感十足,最了不起的是能把现实超脱出来,达到某种意境。而且他还独创了一种"色彩主义"

的摄影风格，即利用各种有色光、窗景、光影动感来增加戏剧效果。由于他具有如此深厚的美学根基及独特的个性风格，因此没有他看好的导演、剧本、美术、资金，他是不会乐意拍电影的。

哈斯克尔·韦克斯勒（Haskell Wexler）也是个将近半世纪在此行工作的大师，他年轻时就以《灵欲春宵》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*）获奥斯卡奖，他是从记录片踏入此行，所以他的作品有真实自然的风格，对当代摄影也有重大的影响。尤其是《灵欲春宵》很多用手提跟拍，这在当时是不可能的事，因为当时的 Mitchell BNC 同步录音摄影机与机身就重达上百公斤、运动时只能装在移动车或升降机上，无法手拿。老一辈爱国摄影师又拒用德制或法制战地型摄影机，而韦克斯勒首用法制 CM－3 型手提摄影机，再佐以小灯具照明的突破性拍摄，还被理查德·伯顿（Richard Burton）不以为然，结果这部影片在发行后对同侪产生了很大的启示和深远的影响。

戈登·威利斯（Gordon Willis）一向是我最心仪的摄影师之一，因为美国东岸长久以来一直是 B 级电影的天下，自三四十年代开始，很多黑白影片就在纽约拍摄，大多以讲究写实、社会性的戏剧为主，而非美感的加州派，因此一直不被列为主流。直到拍《教父》（*The Godfather*）的戈登出现，人们才重视东岸摄影，之后他又紧接着拍了一系列伍迪·艾伦（Woody Allen）的电影，几乎是把柏格曼式摄影再转化为个人风格，因此他被许多电影学生（后来成为名导演和名摄影师）公认为对当代电影摄影有很大的影响。可是他很少被奥斯卡提名，也不曾得过奥斯卡奖，但在 1995 年美国摄影师协会颁给他终身成就奖。

维蒙·齐格蒙（Vilmos Zsigmond）是美国梦的代表，他和科瓦克斯（Laszlo Kovacs）在 1956 年匈牙利革命时逃到美国，之后从事许多独立制片而崭露头角，最后和史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）合作拍摄一系列影片而成名，并获奥斯卡最佳摄影奖。他的

作品是很精纯的好莱坞美学代表，画面扎实且很有戏剧感，尤其拍明星特写很有一套，所以在今日仍活跃于影坛。

这本书于 1984 年出版，12 年后已有很多摄影师新秀几乎以每年两部作品的速度茁壮起来，也有很多电脑合成、数码等科技出现，而《光影大师》中仍有 2/3 的大师还活跃于影坛，继续拍摄很多大制作的影片，为什么呢？这令我想起费里尼（Federic Fellini）生前所说的一句话："拍电影嘛，这回事，不过是拍演员的脸罢了。"

前　言

这本书的目的是要通过剧情片摄影师的谈话来了解他们日常工作的小天地。正如这些谈话所显示的，每个拍摄工作日都需要摄影师的全心投入。指挥摄影机的操作，在下班时打卡，这只是一小部分的工作。一个有创意的摄影师开始拍片时，无论吃饭、睡觉、呼吸，24 小时全活在工作当中。

马里奥·托西（Mario Tosi）说："电影摄影不单单是制造美丽的画面。"一个成功的摄影师，除了必须熟悉底片感光度与大规模棚内拍摄的电路，还要理解电影这门视觉艺术的来龙去脉。他受导演指挥，但也是导演的伙伴与心腹。即使导演不能充分地用语言自我表达，他也必须协助导演完成心中的意念。他必须时时与美术、布景、道具、服装等单位沟通，以确保他们的工作能配合全片的调性、风格。此外，他也是工作人员的监督者，整个团队的主要动力来源。摄影指导与工作人员的互动决定了这部片子是否能在进度和预算之内完成，更决定了片子最后在银幕上呈现的品质。摄影助理、电工、灯光师（Gaffers）、场务（Grip）、制片助理（Gofer）（以上名词参见附录"名词解释"）都在他的指挥下工作。他有权雇用或解聘人员，也设计、协调并参与各个层面的工作，且能无中生有。除了导演之外，他是现场最重要的权威，必须有力地控制拍摄过程中的每个层面以免超过时间和预算的限制。一般而言，拍电影的过程中，每周至少有成打的危急状况会出现。无论他人的指责公正与否，位居注意力焦点的摄影师很容易便成为众矢之的。当然，摄影师的待遇总是好的，虽然他的工作并不

时时关联到捕捉底片上的影像。理想的摄影师要兼具技术和领导才能，他应该是个有效率的现场监督者、优秀的技术人员，同时也是个视觉艺术家。

这10年来，摄影师要比从前更受人瞩目，从而得以进入好莱坞的主流。年轻导演如科波拉（Francis Coppola）、西柯塞斯、斯皮尔伯格积极地为自己的电影树立独特的风貌。他们发掘了一些不被既有的意识形态与技术所束缚、心胸开阔的年轻摄影师。就是这种属于年轻人的充沛活力与创作力在银幕上制造了多变且充满趣味的景观。也是这些不断接受挑战、创造新影像的摄影师使他们自身的角色在电影工业中受到更多的重视。既然电影显而易见的元素就是它的视觉品质，现今较敏感的观众便很容易认识到摄影指导的成就，这也有助于摄影师的地位获得群众的肯定。当代的摄影师借着视觉创作上大家有目共睹的成就，证明了他应得的荣耀远超过技术层面的贡献。

然而，事实也并非一向如此。电影工业最初萌芽的阶段，那些万能工匠和发明者——如卢米埃（Lumière）和爱迪生（Thomas Alva Edison）——就必须自己担任摄影师，因为除了自己之外，没有人能随心所欲地操控那些机器。当这些发明家将他们的兴趣转到追求其他新事物时，电影工业的命运便落到另一群人的手上了。这些人主要是商人——那些促销"影像表演"的人——以及艺术家，如乔治·梅里叶（Georges Méliès）和埃德温·波特（Edwin S. Porter）。他们实际担任了自己电影中制作、导演与拍摄的工作。后来，当电影开始表现戏剧性的故事时，导演的责任便和摄影师的工作分开了。指挥全局和演出便划归导演的权责之下。比如最早的摄影师之一比利·比才（G.W."Billy"Bitzer），当他和格里菲思（D.W.Griffith）一起工作时，便仅仅专注于机械和技术层面。当时那些负责任的摄影师必须分"手"乏术地一面手摇摄影机，一面控制所有其他器材装备，同时还要尝试捕捉对焦清楚的影像。被

视为一大改革的同步录音技术发明后，摄影机变得更庞大、更难使用，因为增加了更多的设备来消除摄影机发出的噪音。事实上，在1930年代，许多摄影师为了配合同步录音的需要，必须屈从于器材与技术上的限制，而牺牲某些戏剧性要素，因此也招来了制作人和导演的怨怼。换句话说，摄影师常常会替导演决定什么镜头能拍，什么镜头不能拍。这种工作环境令许多导演感到沮丧。于是他们转而寻求更大胆、更有技巧、更有创意的摄影师来拍自己的电影。然而，即使是这个解决方案也并不全然可行，当时大部分的摄影师都会与一个特定的公司签约成为它的专属工作人员。如果你为米高梅(MGM)导一部电影，公司中的首席摄影师或是他的第一助理顺理成章地就成为你的摄影指导。如果你接了华纳(Warners)的案子，他们的驻棚摄影师会为你处理一切技术上的问题。摄影师可能会从一个公司换到另一个公司工作，但是绝大部分的摄影师并不会把原有的摄影风格带到调职后的新公司，他们必须遵循特定摄影棚的摄影风格，宛如自己的技术是由该公司调教出来的。这个公司哲学暗示了摄影师是可被替换的，谁拍你的电影都没什么差别，他们的摄影风格看起来都是一样的。

只有那些勇于创新的人打破成规，跨出这个封闭的系统、而且在视觉上成就了独一无二的效果。在那个时代，好莱坞想要让摄影师穿上制服，而这些犯规的人正是领航者。当摄影师格雷格·托兰(Gregg Toland)被问到自己为何愿意在《公民凯恩》(*Citizen Kane*)一片中与奥森·韦尔斯(Orson Welles)工作时回答：那是因为导演韦尔斯从不知道他不能做什么，因此托兰不会把自己的工作局限于老套且偏执的好莱坞传统。有艺术气质的摄影指导都保有开放的胸襟，当然他也如此期待一个导演。

公司合约制度一直主导着电影工业持续到1950年代中期，这个制度阻碍了很多年轻摄影师加入好莱坞剧情片的制作。要成

为摄影指导的传统路径是从基层做起，从装片匣开始，一层一层慢慢地往上爬，历时 10 至 15 年之久。电视的出现粉碎了这个保守的系统，这个快速蓬勃的媒体霎时需要大量的摄影师，那些急于成为摄影师的人纷纷投入这个缺口，希望建立自己的声望。结果，许多资历极浅的摄影师也被纳入了工会行列中，因此有时他们也能跨入电影制作。电视广告提供另一个训练的场所，如果不是电视和广告，当代许多聪明而富创意的摄影师是没有机会进入电影工业的，也不可能参与剧情片的拍摄。

对于那些无法打破好莱坞成规的摄影师而言，60 年代的独立的工会外制作也提供了训练的机会，由于这些影片富于创新而且低成本，使他们获得青睐。他们的工作方式使大规模的棚内制作逐渐搬入实景。

同一时期，好莱坞摄影师开始受到欧洲摄影师的影响。特别是那些和法国新浪潮有关联的人往往在视觉上走入极端，以证明他们没有受缚于好莱坞的传统——强光、明亮色调、棚内拍摄等等。欧洲的影响在好莱坞主流制作中是微妙而不易确认的。但是，许多年轻摄影师把这个视觉上的自由牢记心中，而这些影响就开始一点一滴地浮现到他们作品的表面了。

这些不同的因缘将摄影推入一个创作的新纪元。影棚合约制的式微与独立制作的兴起，使摄影师有许多机会选择电影来磨炼自己的判断力。他并不是带着一个既定的风格来拍片，而是和导演共同规划设计出这部片子的视觉面貌。

在作者论(Auteur theory)中，导演被认定要负责电影中的各个方面。这观念目前正在式微。电影制作被视为一组艺术家协调合作的过程。摄影师因此与编剧、制片和表演者同被视为电影制作过程中的主要参与者；不仅仅在艺术上和技术上获致成就，也同样分享了酬劳和声望。基于这种精神，我们推出这些访谈，想借着当代摄影师自己的话来了解他到底做了什么。也借此提供

给电影观众一个更丰富的视觉经验，帮助那些想认识摄影艺术的读者拓展他的视野。

尽管在谈话中讨论到许多技术上的细节，但这不是一本“如何做”的书，它并非随处可见的摄影手册，而是一本谈“为什么”的书。在我们的访问中，我们最关心的就是摄影师的观点以及为何他采取这个观点。事实上，我们感兴趣的是15种看事情的方式——摄影师便是以他的场面调度来“看”事情。虽然这些摄影师使用相同的器材，以差不多相同的方式经历了制作的过程，却出现了15种不同的结果。有时是截然不同，有时是些许不同。

在筹划这本书的过程中，我们访问了比我们收录在书中更多的摄影师。然而，我们认为这本书已经能涵盖一个广泛的背景、观点与风格。

我们所提及的摄影师，无论是个别的或是集体的，他们的艺术成就都使人留下深刻印象。在谈话当中，他们以原创的方式来描绘自己的工作也令人激赏，我们常为他们独特的性格所吸引。非常感谢他们能拨出时间来与我们对话，使读者有机会从摄影艺术的层面来观看这样一个职业走过的历程。

目　录

丛书总序 …… 戴锦华

享受阳光 …… 林良忠

前言 …… (1)

第一章　阿尔曼德罗斯 …… (1)

第二章　约翰·阿朗索 …… (26)

第三章　约翰·巴利 …… (60)

第四章　比尔·巴特勒 …… (95)

第五章　迈克尔·查普曼 …… (127)

第六章　比尔·弗雷克 …… (164)

第七章　康拉德·霍尔 …… (197)

第八章　拉兹罗·科瓦克斯 …… (227)

第九章　欧文·罗兹曼 …… (255)

第十章　维多利欧·史特拉罗 …… (284)

第十一章　马里奥·托西 …… (302)

第十二章　哈斯克尔·韦克斯勒 …… (321)

第十三章　比利·威廉姆斯 …… (348)

第十四章　戈登·威利斯 …… (370)

第十五章　维蒙·齐格蒙 …… (406)

附录：名词解释 …… (443)

第一章　阿尔曼德罗斯

我从写实主义出发。我打灯和观看事物的方式是写实的。我不会想像，我做研究，基本上，我呈现事物本来的面貌，而不加以扭曲。

当人们问起阿尔曼德罗斯(Nestor Almendros)现在身为好莱坞摄影师的感受时，他从来不正面回答这个问题，他说他从未在好莱坞拍过电影。《天堂岁月》是在加拿大拍的，《向南行》是在墨西哥拍的，《克雷默夫妇》和《碧玉惊魂夜》摄于纽约，而《蓝色珊瑚礁》摄于斐济。其实，这并没什么奇怪，在20年的摄影指导生涯中，他拍电影的地点遍布世界各个角落。然而，他却从未在好莱坞拍过电影。他是美国电影工业中最好的摄影师之一，拍了5部重要的美国电影，3部曾获奥斯卡最佳摄影提名。1978年，他以《天堂岁月》中精致的自然主义摄影风格赢得奥斯卡最佳摄影奖。

阿尔曼德罗斯拥有异常深厚的电影根基。他生于西班牙，长于古巴。学生时代的阿尔曼德罗斯便全心拥抱电影，和友人们持续地拍摄8厘米及16厘米短片。然而，他们也觉察到自己必须离开古巴去增长电影制作的知识。阿尔曼德罗斯来到纽约，就读于纽约市立大学。在那儿，他遇到一些实验电影工作者——汉斯·里克特(Hans Richter)、玛雅·黛伦(Maya Deren)和梅卡斯兄弟(Mekas brothers)。巴蒂斯塔(Batista)独裁政府垮台后，阿尔曼德罗斯回到古巴，受雇拍摄一部宣传记录片。虽然他以为这份工作是个不错的训练，同时也影响了他日后的摄影风格，但他很快便感

到工作本身单调无趣。这时法国召唤着他。新浪潮运动正如火如荼地进行。在巴黎，他意外地得到了一个工作——为埃里克·罗默(Eric Rohmer)拍摄电影。结果，在初次合作之后，他又为罗默拍了6部"道德故事"。特吕弗也用他拍了8部电影。同时阿尔曼德罗斯也为巴贝特·施罗德(Barbet Schroeder)拍了6部重要作品及各式各样的纪录片。即使阿尔曼德罗斯从未着手拍摄美国电影，他世界性的声誉仍是受到肯定的。他是个温文机智的对话者，完全没有地域的限制，是个世界性的人物，他也写了本有关电影摄影的书(编注：即 *Un homme à la caméra*)。阿尔曼德罗斯赢得奥斯卡最佳摄影之后，大量工作迎门而来，他喜欢更宽裕从容的工作步调——一年只拍两部剧情片。但是，这似乎不太可能实现，法国和美国的电影工作者迫切需要他的服务。而如同典型的供需关系，这供给是有限的——因为阿尔曼德罗斯呈现在银幕上的品质是不易获得的(编注：阿尔曼德罗斯于1992年逝世)。

作品年表

1964 《巴黎见闻》(*Paris Vu Par*)

1966 《女收藏家》(*La Collectionneuse*)

1967 《疯狂赛车手》(*The Wild Racers*)

1969 《更多》(*More*)

《慕德之夜》(*My Night at Maude's*)

《野孩子》(*The Wild Child*)

《枪械走私者》(*The Gunrunners*)

1970 《婚姻生活》(*Bed and Board*)

《克莱尔之膝》(*Claire's Knee*)

1971 《两个英国女孩》(*Two English Girls*)

《云雾遮蔽的山谷》(*The Valley*)

《唱》(*Sing Sing*)

1972　《下午的柯莉》(*Chloe in the Afternoon*)

1973　《绅士流浪汉》(*Gentleman Tramp*)

1974　《阿敏将军》(*Idi Amin Dada*)

《斗鸡者》(*Cockfighter*)

1975　《巫山云》(*The Story of Adele H*)

《情妇》(*Maitresse*)

1976　《某伯爵大人》(*The Marquis of O*)

《天堂岁月》(*Days of Heaven*)*

1977　《爱女人的男人》(*The Man Who Loved Women*)

《罗莎夫人》(*Madame Rosa*)

Beaubourg

《可可,会说话的猩猩》(*Koko, The Talking Gorilla*)

《向南行》(*Goin' South*)

《绿屋》(*The Green Room*)

1978　《威尔斯人拜赛瓦》(*Perceval*)

《消逝的爱》(*Love on the Run*)

《克雷默夫妇》(*Kramer vs. Kramer*)**

1979　《蓝色珊瑚礁》(*The Blue Lagoon*)**

1980　《最后一班地铁》(*The Last Metro*)

1981　《碧玉惊魂夜》(*Still of the Night*)

1982　《苏菲的抉择》(*Sophie's Choice*)**

1982　《激烈的周日》(*Vivement Dimanch*)

1983　《德州计划》(*The Texas Project*)

1983　《沙滩上的宝莲》(*Pauline à la Plage*)

1984　《心田深处》(*Places in the Heart*)

1986　《心火》(*Heartburn*)

1987　《防弹的爱情》(*Nadine*)

1988　《幻象:约翰·列侬》(*Imagine: John Lennon*)

1989　《大都会传奇》(*New York Stories*)

*　奥斯卡金像奖最佳摄影

**提名奥斯卡金像奖最佳摄影

从你为《电影文化》(*Film Culture*)所写的一篇文章中,我们知道你初出道时,奥尔多(G.R Aldo)的新写实主义摄影给了你很深的印象。他对你究竟产生了什么影响?

很深远,无法估量。我得自于奥尔多的太多了。他是个很特殊的例子。奥尔多甚至比拉乌尔·古达(Raoul Coutard)更早使用间接光源、散光灯(soft light)。我想,那是因为他是从平面摄影转入电影的。他踏入电影摄影圈的路径不同于当时一般的步骤——先担任装底片的助手、摄影机助理,然后是跟焦员(Focus Puller)、摄影机操作员(Camera operator),最后经过多年之后,终于成为摄影指导。奥尔多直接从平面和剧场摄影跨入这个圈圈,纯粹是因为维斯康堤(Luchino Visconti)要他担任电影摄影工作,因此他走的路与一般摄影师不同,他的灯光设计也大大不同于当时的成规。

但是,奥尔多是灵感的泉源。同时期其他摄影师的作品,如《不设防城市》(*Open City*)及《擦鞋童》(*Shoeshine*)所呈现的有趣风貌,并非出自摄影师的意愿,面是经费不足的结果。我敢肯定,如果他们给摄影师更多金钱和技术支援,他们可能拍出非常职业化、圆滑讨巧的东西。但是,奥尔多很清楚自己在做不同的事情。《大地震动》(*La Terra Trema*)在视觉上是部很现代的电影。《退休生活》(*Umbetro D*)和《战国妖姬》(*Senso*)也是如此。奥尔多拍了这些。

听起来似乎《不设防城市》的摄影师原本习惯在棚内工作,但是,突然间,他得将就资源不足的现况。然而奥尔多是不同的,他知道自己要什么。如今这些事对你有什么影响?你对拍电影有什么基本哲学吗?

我常听美国人说"哲学",这字眼有点吓人。

我的意思是,你从什么地方开始?你的出发点是什么?

我从写实主义出发,我打灯和观看事物的方式是写实的。我

不用想像，是做研究，找到一个实景去勘察，正常状况下，光线会射在什么地方，我只是捕捉光线原来的样子；如果光线不足，再增强补足。自然实景如此处理，若是搭设的场景，我会假设太阳在房子的外面，然后，看看光线如何经过窗户，以及该如何重塑它们。光源应当合理化，如果是夜里，光线便会纯粹来自灯罩或任何镜头内你看到的实际光源，这是我的方法。当然，这不是我发明的，在我之前就有人这么做了。更早之前他们使用聚光灯加上聚焦镜片。聚光灯只存子剧场中，如果你拍一场舞台剧或一个夜总会，这样的灯光便显得合理。但是一般情形，很少人在家里使用聚光灯。如果场景中理应有日光，最好是用弧光灯（Arc lights）去模仿真实日光。可惜的是，许多小成本制作无法负担弧光灯的预算。在《向南行》中，我用弧光灯，从监狱外模仿日光射人窗户内。

你是如何遇到罗默，并开始为他拍片的？

因为我非常喜欢新浪潮电影，所以决定离开古巴后，便选择了法国。有三年之久，我靠着先前的职业——语言教学来维持生活。非常偶然，遇到了罗默。长话短说，当他拍《巴黎见闻》时，我碰巧在拍摄现场。摄影师和罗默有些争执，随后离去，他们临时没法再找到另一个摄影师，所以我便毛遂自荐。他们试用了我，并且对冲出来的毛片感到很满意。这故事有点像歌舞女郎替代扭伤脚踝的大明星演出，因此出头。多多少少是那样。

巴贝特·施罗德是那部片子的制片人吗？

是的。罗默是导演。我也拍了那部片子中的一些其他片段。

你拍了那部片子中的两三段？

正式地说，我是拍了两段。但我也在其他段落中担任摄影及补拍的工作，是用16厘米以手持拍摄。在那段时期，我们总以为16厘米是惟一的选择。我在古巴及纽约大学时有很多16厘米的经验，稍后，我们放弃了16厘米电影。因为我们意识到自己仅从

底片大小的角度去考虑选择器材是大有问题的。

你为罗默拍的第一部剧情片《女收藏家》，制片巴贝特·施罗德说他对拍摄过程记忆犹新，你们后来都很受那部片子的影响。你能不能解释一下。

这部电影对我而言是很重要的。有人问我最喜欢自己哪部作品时，我总是说《女收藏家》。那部电影中有许多我后来工作的雏形，但所有的东西都已经在那儿了。那是部我永远无法忘怀的片子，我的第一部也是我最好的一部，它是我和施罗德以及罗默的里程碑。

我们本来想以16厘米拍，后来放弃16厘米而改用35厘米，但拍得像16厘米一样。我们喜欢16厘米的原因不在底片的尺寸而在于它的制作方式。当然，这些考虑通常是很难分割的——因为预算较低，你无法使用太多的灯，便不得不使用自然场景和自然光。如果上述的条件都成立，只是用35厘米底片来取代16厘米，那么你仍然会保有16厘米低成本制作的面貌，这种质感对观众而言可能更有趣。所以我们用35厘米来拍这部片子，但几乎没什么工作人员，巴贝特·施罗德是制片，同时也是灯光助理、场务、场记，实际上，他什么工作都做。我自己也装片、跟焦。整个制作过程好像拍摄一部16厘米地下电影，差别只是我们用了35厘米的底片。我们不打光，而等适合的光线，就像我们现在所在的这个房间，我喜欢现在的光线，我为什么要在拍摄时改变呢？基于这样的技术，我们所呈现的影像如16厘米一样有趣，甚至更好，因为35厘米的画质又胜过16厘米。事实上它的敏感度和宽容度又更大，我们能够做更多的尝试。

用更少的灯吗？

比16厘米用更少的灯，事实上几乎没用。我们也认识到大部分的技术人员都是胡说八道，用大量灯光的必要性只是要使他们自己的无能合理化，使他们的薪水合理化，使他们自己看来像

是个知道某些秘诀的人。事实上，那些灯光技术本身并没什么复杂之处。

这就是新浪潮？

是的。但是罗默最棒之处也在于这些早期的新浪潮电影并不那么自觉地意识到这些技术性的问题。他们在过渡期中呈现一种素朴天真的状态，但我们又继续往前走了一大步。感谢罗默。

一般而言，你曾一同工作过的新浪潮导演，他们对摄影工作的态度如何？他们如何处理这个部分？是否极强调摄影？

他们非常重视摄影，但并不想过度强调。因为，早期拍电影时，摄影师就像个独裁者一样，他们花很多时间准备一个镜头的拍摄，因此没剩多少时间让演员排练或让导演导戏，把灯打亮成了所有的工作。我想，我们的工作要比从前快多了。欧洲缩短拍摄时数的先例也影响到我们。

即使是工作得快些，导演仍希望有较好的摄影？

当然。他们当然很在意这事。事实上，他们虽然不再使用大批技术人员，但这并不是说他不在意摄影的好坏。相反的，他们不喜欢那种旧式法国电影常有的人工化的光鲜面貌。50 年代的法国电影常会走入一种令人无法忍受的极端。美国人倒还不至于如此过火。老法国电影的灯光非常人工化，演员可能为了保持灯光持续落在眼中，会像个木乃伊一样无法动弹。打光不是为了演员的表演，相反的，演员是为了灯光的设计而存在的。

你为特吕弗拍了很多片子，能否描述一下你们的关系？你对他有什么影响？他对你又有些什么影响？他对摄影有什么特别强调之处？

特吕弗是最好的工作伙伴之一，就像让·雷诺(Jean Renior)，他相信好的工作气氛对整体电影是有帮助的。在工作现场没有歇斯底里、没有吼叫声；工作人员就像一家人，一起工作来完成一

部电影。每件事都很顺畅地进行，成品是大家合作的结晶。令人惊讶的是，像他这么一个充满才气的人，愿意倾听工作伙伴的想法。他能听你说话，并且认真考虑你的想法，也可能不采用你的意见，但那并不是因为他自视过高、不欲人助。他倾听每个人的话，无论是美术指导、助导或演员，甚至是场务。然而，他会善用每个人的贡献，使整部电影看起来像特吕弗的电影。这是他最大的才气。

特吕弗的摄影机要比罗默的摄影机动得更多。罗默喜欢角色在景框里移动，比如在《某伯爵夫人》中，他们走向镜头又转回去，直退到走廊尽头。摄影机总是停留在一个地方，让人物进出画面。相反的，特吕弗的摄影机总是跟随着演员，演员总是在中景的距离，那是他最喜欢的位置。有几部电影中，他用了较多的特写镜头，特别是那些较现代的主题。特吕弗移动摄影机时通常是不易被察觉的，因为这移动是紧紧伴随着动作且被合理化了，因此观众很难看得出来。关于这方面的技巧，我想他有很多得自于美国 30 年代的电影。他非常喜欢利奥·麦凯里(Leo McCarey)、卡普拉(Frank Capra)和那些能够移动摄影机而不被察觉的人。上述指的是轻喜剧，如果是戏剧性影片，摄影机的使用就会更具强调性功能，就像影片中的一个角色。

像《巫山云》中一般？

对了，或是《绿屋》，摄影机事实上在描述事物或是强调事物的状态。大型的推轨镜头、大型的摄影机运动从现场的地理环境衍生而出，并非追随剪接的逻辑。特吕弗是“镜头段落”(plan-séquence)的大师。所谓“镜头段落”是法语词汇，它指的不是一个全景的主镜头(Master shot)，因为“主镜头”意味着还要有些特写插入。特吕弗对镜头的概念是：拍摄到的画面就是最后呈现在银幕上的结果，也是惟一的一个镜头，毋需插入任何特写。摄影机会从一个角色移到另一个角色，甚至移到另一个房间，不需要动剪。

他试着不要剪接，如果他能用一个镜头把整段戏拍下来，他会非常高兴。

这样的拍摄方式有些什么问题？

嗯，它的确有困难之处，也有优点。例如，焦点就是一个问题。当摄影机在移动时，跟焦员面临很大的挑战，他必须时时跟随且保持适当距离。在欧洲拍片，我必须自己操作摄影机。对我而言，操作摄影机时最大的困难是，在摄影机的运动当中，你随时都必须保持一个好看的构图，就像在非常短的时间内，你就已经做了上千次构图。不过，也占了点便宜：不会有连戏（Matching）的问题。剪接时，你必须注意确保每个镜头的视线是对的方向，一个段落中的灯光都是一致的。拍一个"镜头段落"需要花很长的时间准备，你可能需要工作一整天，但最后连后制的时间加起来，可能还是节省了一些时间。

片中一个镜头就可持续好几分钟。

剪接时你就已经省了很多工作，因为整个段落就是预先剪接过的了。所以你工作一整天只拍了一个镜头，但省下了后来剪接的时间。

蒙特·赫尔曼（Monte Hellman）用你拍了《斗鸡者》，他想到你的时候，第一个印象就是你的动作真快。

真好，我很高兴他这么说。我从不吹嘘自己做得好，但我对自己动作快很自豪。

蒙特·赫尔曼说："当然，阿尔曼德罗斯非常好，你已看到那部电影了。但你不知道的是，他的动作非常非常迅速。"

因为我灯打得不多。摄影师大部分的时间都是花在打光上。但我常发现拍摄实景本身的光线就已经很好了。所以我们需要做的只是安排演员在既有的光线中走位，这也是比较容易的方式。我觉得花太多时间打灯会使你变成一个形式主义者。我在与罗杰·科尔曼（Roger Corman）工作的短短期间内，领悟到这个事

实。拍完《女收藏家》之后，我们在欧洲拍了一部电影，由罗杰·科尔曼制作与导演。另一个合导者是丹尼尔·哈勒(Daniel Haller)。这部叫《疯狂赛车手》的片子事实上无足轻重，但重要的是我们学会了如何快速工作。那是个两倍大的领域，我们认识到做得快并不一定会做得不好；花许多时间准备，结果也不见得更好。每个镜头你都得花点时间，只是有的镜头花得多，有的镜头花得少。但无论如何你都必须依自己的直觉进行拍摄工作。有时想太多反而使你失去直觉和自然的流畅感。

但你仍可以构图得十分完美。你如何在这种简省的工作状况下得到这样的品质？经济效率和品质似乎是对立的。

这可能是因为我拍过报道节目、新闻、记录片、电视，那是我的练习场所。如果你要算算我究竟拍了多少米片子，那么人们所知的只是冰山的一角。我在古巴时，为电视和新闻节目拍了无数影片，在法国则是为学校和电视台工作。这惊人的拍片量使我得到充分的练习。

你认为是记录片训练出你工作的直觉？

是的。同时，在一部新片中你遭遇到的各种状况，你以前在其他片子也都遇到过。事实上，所有的问题都不是新问题。这也是为什么我在去年一年之中能拍5部片子；而我拍《女收藏家》那一年，只拍了那部片子就感到心力耗尽了。一年年的工作经验累积下来，我的工作速度和品质都有长足的增长。

你现在在好莱坞工作的情况又如何？

我没有在好莱坞工作过。《天堂岁月》在加拿大拍的，《向南行》在墨西哥，《克雷默夫妇》在纽约。但我知道你所谓的"好莱坞"指的是什么。

也就是说，你没有一部好莱坞出资的电影是在摄影棚中拍摄的。

《天堂岁月》完全是在实景中拍的，但也在实景中搭景。如果

场景是搭建的，那么在棚内拍或是实地拍都没有太大的差别。惟一的差别是，在真实场景中，你可以从外面走到里面，这是特吕弗最喜欢的调度方式，他总想把外景和内景联结在一起。在棚内就不能这么做。特吕弗常让剧中人在一个镜头中从屋外走到屋内，比如《野孩子》便常用这种手法。所以人们能确实地看到室内与室外的联系，也因此感同身受影片的情境。50年代电影的外景常是实景，但当人物跨过门槛时，霎时你便置身于摄影棚当中了。

你从未真正在棚内拍过片？

以前有过。如《罗莎夫人》，公寓的场景就是完全在巴黎的一个摄影棚中拍摄的。我虽然不在好莱坞的摄影棚中拍片，但我看过好莱坞制作的电影，与我们的工作方式并没有太大的差异。只是在好莱坞工作时，你有更宽裕的时间、更多的灯光助理和场务，更多的咖啡和甜甜圈。

比起实景拍摄，你会比较喜欢棚内工作吗？

是的。我们年轻的时候，为了16厘米摄影与实景的利用做了许多无谓的消耗与尝试。我现在比较折衷些，的确，有些状况下，实景是恰好适用，然面也有许多时候实景完全派不上用场。例如，《罗莎夫人》有2/3的戏发生在一栋公寓里；《克雷默夫妇》也是如此。毫无疑问的，在搭建的场景中较容易控制光线，若这场戏较长的话尤其如此，如果戏很短，像是插页，如《女收藏家》中的几场。我也同意使用自然光，因为原来的光线就很好，而且很快就切到别的场景去了。但是如果用自然光源拍摄一段很长的戏，现在的光线和下个小时的光线会完全不一样，听起来有点吊诡。自然场景会使观众留下“非写实”的印象，因为它的每个镜头光线看起来都不一样、不连戏，若想使一场较长的戏看起来连戏的话，最好是在摄影棚中拍。《慕德之夜》部分是在棚内拍的。慕德的公寓是搭出来的，让演员能放松地演出。若演员演出一段较长的戏、且有许多持续的对话，如果因街上的交通或天上的直升

机不断地干扰收音，使导演必须频频喊停，演员往往会因此陷入情绪低潮。若是在棚内拍摄，一切都在你的控制之中，你会感到安心，而演员也会表演得尽善尽美。

你在欧洲使用什么底片？柯达吗？

我们用柯达汶森尼（Kodak Vincennes）而非柯达罗切斯特（Kodak Rochester）。汶森尼是柯达在法国生产底片的地方。

相同的底片，相同的药膜？

柯达厂方宣称是一样的。但我们知道不一样。汶森尼的底片较柔和些。理论上它们是一样的，但事实上又有些不同。

我一直以为你用爱克发（Agfa）或其他欧洲产的底片。

我从未用过爱克发底片，我想测试一下它的性质，我也看过富士（Fuji）的底片。事实上，柯达差不多垄断了所有的市场。因为摄影师好比画家，只能有一个调色板。当然，我也想试试别种东西，问题是，别的东西不一定那么好。

各冲印厂之间有没有什么差别？

美国的冲印厂较好些，冲出来的片子较干净。法国冲印厂让灰尘在底片上留下的白点常常使我恼怒。抽气机不够好，片子从一个房间送到另一个房间的过程也没有小心处理。冲印厂的酬劳太低，当然工作品质也就不会太高。光学声带（Opticals）在欧洲也处理得很不好，尤其是有溶接时就不太好，在美国就没有这些问题。当我看到《天堂岁月》冲出来的底片时，真是太惊异了，不敢相信自己的眼睛。米高梅冲印室的工作品质使我欢喜不已。

你和巴贝特·施罗德一起拍了许多记录片，能否谈谈《阿敏将军》的拍摄过程？

我想，在拍摄过程中我们同时感受到新闻与电影的趣味。因为它是纪实性的报道，你必须尽量不介入，工作人员愈少愈好。我们也知道阿敏脾气很不好，他不愿受人干扰。我们尽可能地让自己像个隐形人似的不存在。我知道我们拍摄的内容必然精彩

刺激，而没必要也没有余力去考虑美感的问题。摄影必然是知性与功能性大过形式上的美感。没怎么打光，也没有太多灯具，更没有电工，一切自己来。我们常手持摄影机，用16厘米底片拍摄。我认为16厘米就是用来拍纪录报道片用的，而不是为了剧情片设计的。反过来说，我们要拍的题材绝不可能用35厘米拍。

有一场戏你竟然拍到了他和幕僚的会议，我无法相信他竟然让你拍。

事实上，他很骄傲且乐于呈现这个会议。起初，他告诉我们，只能拍5分钟。但是，5分钟过去之后，他并未觉察到。于是，我们继续留在那儿，阿敏也不表示反对，我们便继续拍摄。事实上，他对这个片段非常得意、兴奋。惟一的困扰来自灯光，他们的新闻人员也在现场拍摄，而且是间歇性打光。我把光事先打好，但我的测光值（Light reading）时时在改变，一下子曝光过度，一下子又曝光不足。

我们拍的底片当然比电影本身来得多，因为阿敏不断地重复自己说过的话，同一件事情至少可以谈上3个小时。我们在会议中拍了所有部长当做剪接穿插之用。但我的位置不太好，所以那个15天后被杀的部长正好没被单独拍到，我只在一个摇摄中拍到他。后来我们才知道会议之后的15天，他被发现死在尼罗河岸。在会议当中，阿敏责备这个部长未善尽职责。我们几乎不知道后来究竟发生了什么事，但阿敏说话时并未看着他。他对着空气说话，所以也不知道他在斥责谁。回到巴黎看毛片时，才知道这个部长的死讯。所以，我们要求冲印厂把画面冻结在他身上。片子剪出来后，阿敏非常不悦，他采取报复行动来行使他对片子的审查权，将乌干达的法裔居民都关进牢里，电影史上第一次有人如此行使监审权。所以巴贝特被迫将那个冻结画面剪掉，同时剪去和这次谋杀有关的整个段落。

《向南行》是杰克·尼科尔森（Jack Nicholson）执导的第二部片

子。他是否因再次做导演而感到焦虑？

他就是个导演。他非常兴奋，但是不紧张，而且满心欢喜有机会导戏。他非常爱演戏，而他喜欢导戏就像他喜欢演戏一般。他有无限的精力与热忱，这种情绪感染了所有的工作人员，我们追随他宛若追随领袖。

视觉上的风格他是否非常依赖你？

他不倚赖任何人，他有自己的想法。但他非常信任我，常听从我的意见，采取我的观点来看事情。我们配合无间。那真是个宝贵的经验。

《向南行》中的矿坑场景真是完全用那些手提灯笼点亮的吗？

是的。大致是如此。我用散光灯补了点光。但是只补了一点点，因为我想使观众相信那些光是煤气灯的亮度，而且矿坑内本来就很暗，所以你必须猜的部分比看的部分还多，但这可得罪了部分工作人员。他们质疑：既然大部分的细节都看不到，当初为什么要求他们把矿坑搭得那么好。

不过，幸运的是，杰克·尼科尔森同意我的看法——不必一定看到，只要有一束光，看到一点点石头，观众就可以猜到其他部分。这样处理要比让观众确切看到矿坑搭成什么样子来得更写实。

在那场戏中，尼科尔森真的很棒。他提着煤气灯，很快就理解到必须把灯提在眼睛的高度以使脸上有光。摇晃灯笼时，你又可以看到灯光的图案，所以尼科尔森摇晃着煤气灯为我打灯。他是演员，同时也是灯光助理，我问他介不介意，如果我指点他如何摇晃会比较好看，会不会干扰到他的表演。他说："正好相反，那会帮我演出，当我在想其他事情的时候，我会演得比较好。"摄影指导能有这样的演员实在是顶好不过了。

从美国的标准来讲，有些景实在非常暗，那是有意的吗？我想到的是开始时监狱中的戏，脸都很暗。

绝对是有意打暗的。我很喜欢弧光灯，所以用弧光灯去模仿射进监狱中的日光。我不喜欢在外景中用弧光灯补光，而且从不那样做。但在那场戏中，我想用弧光灯，而且尼科尔森也喜欢监狱看起来破败晦暗。所有的脸看起来像是从黑暗浮到光束中。他调度演出以达到这种效果。所以，在那个场景中，尼科尔森几乎都是背光，几乎是看不见的，只有那些来监狱的探访者能被看见。拍这场戏着实令人感到兴奋。事实上，你所提到的矿坑和监狱两场戏，不论是从我的观点或是从工作的观点来看，都是我喜欢的场景。

关于《向南行》的冲印，你有什么美学原则？

我自己决定冲片的曝光值，不幸的是，我没参与最后的冲片过程，因为另一部电影正要开拍。我对最后冲出来的发行版本非常不满意。

我们希望这部电影的摄影有种暖色调的感觉，一般摄影机使用正常的 85 号滤镜，我们则使用 85B 滤镜，使整个色调看起来更温暖。杜兰哥（Durango）的实景并不像我们想像中的沙漠，所以我们用了 85B 让它看起来更干。植物也因此看起来有点带黄或带橘色。冲印厂第一次印片的结果把我和尼科尔森都吓倒了。他们把颜色校正回来，减除了偏色的效果。我们只得告诉他们再把暖色调放回去。

在沙漠中的场景，你是否补光或是用白卡（White cards）反光？

不需要。在沙漠中拍片是轻而易举的事，因为大部分的物件都很自然地反光。只有环境中充斥着绿色植物时，才变得有点棘手，因为绿色会吸光，使周围少了很多反光或补光。

另一场戏，我面临了极大的困扰，就是那段绞刑戏——我们遇上了风暴。有时，前 5 分钟还出着大太阳，下 5 分钟就阴云满天，要使镜头连戏真是一场噩梦。我不知道你是否注意到了，有些镜头真的是完全连不起来。那场戏很长，拍了将近一周。但我

们不能因为不连戏就不拍。我们能取巧的方法就是尽量拍动作的特写，所以你看不清天空是阴是晴，也就不会察觉到天气有所变化。这虽不完美，却是个变通之道。

当然，尼科尔森比较在意的是表演和故事的交待，光线的考虑倒在其次。因此，我们并没有停止拍摄。尼科尔森的决定可能是正确的。

和特伦斯·马立克(Terrence Malick)一起工作的经验如何？

《天堂岁月》的经验也是令人难忘的。马立克是个不折不扣的艺术家，浑身上下都是艺术细胞。身为一个摄影指导，能和他一起工作，真是生活中的宴飨。比起我所合作过的其他导演，他是非常有摄影取向的。他对摄影的了解也远超过其他我所提过的导演。他若是自己动手来拍这部电影，可能也会拍得很好。他了解光和氛围，知道光线能扮演和演员一样的角色，它和好演员一样，能带动一场戏的氛围。所以他非常重视光线。

我们拍了许多底片，并且在很特殊的光线下拍摄，常在他所谓的"魔幻时刻"(magic hour)拍摄。我们准备并等待一整天，在太阳下山后拍，天黑之前有 20 分钟的拍摄时间，我们疯狂地拍，充分利用这美丽的光线。

当光开始消失时，你必须把镜头光圈逐渐开大？

是啊！我们从正常的镜头开始，然后换成光圈较大可以开到 *f*1.1 的 Super-panavision 镜头。我们先用 *f*1.4 的镜头，然后再用 50 厘米的镜头开到 *f*1.1。当光线即将消逝的时候，赶快换上 50 厘米的镜头，再将 85 号滤镜取下，以增多一挡感度。最后的法宝就是将底片增感，拍摄时间便可以从 20 分钟延长到 25 分钟了。当然，我们会要求连戏。这部电影有着你在其他电影看不到的品质。光的风格很特殊，因为你不知道光源在哪儿，肤色调(Skin tones)也很棒。我容许自己如此夸口，因为成就应该归于导演，我只是帮他完成他所想的。

特立如何与你沟通《天堂岁月》看起来应该是什么样子？他怎么跟你解释？

他非常清楚。那时我人在欧洲拍戏，他用电话与我联络，我们通过电话准备这部电影。我读了脚本也做了笔记，然后在电话中讨论这部电影应该是什么样子。我到洛杉矶和艾伯塔（Alberta）去，我们谈得更多更长。但从一开始，他就坚持要在“魔幻时刻”拍一些戏。他想知道底片是否能达到这样的效果。我告诉他，我曾试过，绝对没问题。拍摄前，我们在艾伯塔的来丝桥（Lethbridge）地区做了一些测试，这些测试包括在日落后拍摄并增感底片。这些测试使我们大为放心，它看起来很好，于是我们放胆去拍。

这种形式的光线是特立最关切的，以前没有太多人以这种方式处理光线。黑白片中倒有些片子用到这样的光线。如奥森·韦尔斯的《历劫佳人》（*Touch of Evil*）中的第一部分。

我们也讨论服装和布景的颜色，不希望有太多色彩，而大量使用咖啡色和一些具有时代性的色彩，过去人们的穿着不那么明亮。帕特里夏·诺里斯（Patricia Norris）穿旧衣服和旧式纺织品，那些衣物不像时下的布料有着人工合成的质感。

听起来特伦斯·马立克知道得很清楚，他自己要的是什么。

是的。但你也可以说，没什么事是事先严格规划的。我们在现场总会发现有趣的东西，很多事情恰巧发生了，总在发现新事物。摄影、表演及其他许多层面都有即兴的成分。

例如，我们有一张表格详列了当天要拍的细节，时间表是由天气、状况、我们的感觉所决定的，这使好莱坞来的工作人员很不舒服。

谁来决定哪些段落要在“魔幻时刻”拍摄，哪些段落不需要？

这当然是跟故事的逻辑有关。例如，李察·基尔（Richard Gere）和一个工人打架，事情发生在田野中的午餐时间，这当然不

可能在“魔幻时刻”拍。所以，自然有现实的逻辑存在。在电影中，如果应该是黄昏或清晨，我们就在“魔幻时刻”拍摄。但是，大家都知道，农夫是起得很早去工作的。所以我们利用“魔幻时刻”拍摄日落和黎明的戏，这是合理的。有些假设是发生在工作之后的戏也必须在“魔幻时刻”拍，比如布鲁克·亚当斯(Brooke Adams)在河边的那场戏，它们已经被剧本的逻辑合理化了。

你在镜头前加滤镜吗？

没有。我们不用任何滤镜或是散光镜(Diffusion)，希望影像非常明晰。我们也不用雾镜(Fog filter)，有时会拿掉85号滤镜以增加一挡的感度，补强的一挡。这么一来，影像会变得有点蓝色调。像李察·基尔和琳达·马滋(Linda Manz)在火前烤鸡，拍出来的效果很好，我们便不做颜色校正，它变得非常蓝，或许你还记得，惟一有颜色的东西是火和火花。但其他几场戏，我们让冲印厂校正了颜色，好和这片子的其他部分连戏。

夜晚的外景是怎么拍的？尤其是那场营火旁的庆祝活动？

我们用了一个新的技巧：用丙烷瓶接火炉去刺激火光。平常，你拍火光的戏时，会用布条或塑胶片在聚光灯前摇动来模仿火焰的摇动，但那看起来很假，也很滑稽的，既然我的技巧通常都是写实的，为何不用真的东西和真的火？我们有丙烷瓶和火炉，便尽可能把它们放在靠近人的脸旁，但是在摄影机之外。我们打光就像用电灯的方式，只是我们选择了火焰，光在真正地跳动。色温也是很真实的，非常暖且泛红，电灯的光不会呈现这种的色彩。还记得有场戏是小提琴手表演着，其他人在跳舞？那都是用丙烷打光的。

当然，这种情形又使灯光助理、场务、道具人员不高兴。没人知道谁该负责处理丙烷。电工也会说：“根本没用到电，我为什么要负责打灯？这不关我的事。”道具会说：“为什么我要处理这些丙烷瓶？那是灯光的事。”没人要负责，事情变得很混淆。

关于蚱蜢和火光的夜戏，你是否加了灯？它看起来非常自然。

火光被如实地拍下来，那是真实的光线，没有加任何光。事实上，如果打光，便会把它破坏掉。因为光如果打得太亮，火便不会有适当的效果。当然，我们做了一些测试，知道用什么方式看起来较好，没有任何"添加物"看起来比较好。当我们要拍人脸注视火光的戏时，就用丙烷的火焰来控制效果。

所有灯笼都着火前的那场骚动又是怎么拍的？

那场戏是在剧本上。特立要人们拿着灯笼，问题是这些灯笼只是道具，当大家拿着灯笼时，事实上，并没有照亮什么。我们希望灯笼能确实打亮这个景。所以把灯笼接上电池腰带，装着暖色灯泡使色温看起来像火焰，而不是白光。重要的是，人们提着灯笼照亮了场景，管它是火焰还是电力，只要真正发光而且看起来可信就行了。

我们着了些烟熏的颜色在灯笼上。有个道具做了一番考究，而我们也做了一些测试。后来，在《向南行》的矿坑戏中我再度用到这种技术。如果你用真的煤气灯，微弱的光线在底片上是不会留下任何痕迹的。

但是，那是你所有的光吗？

不，我还补些光，用机器制造烟雾，然后用背光使这些烟看起来更抢眼。否则，烟就看不到了。我打了一点点正面的光，但演员手提的煤气灯笼仍是主要的正面光源。

这片子中有多少用的是自然光源或实际光源？

几乎全都是，打光打得很少。只有在结尾的时候，嫉妒的丈夫上楼发现妻子在房间里，我们用了些有灯罩的台灯，另外也打了些光。但我们加灯的方向一定使它看来像是由台灯发出来的，以使光源合理化。此外，当你在夜间由户外看整栋房子时，窗户中的灯光是打出来的。我们需要比真实更多的光，只要多一点点

就够了。

白天在室内拍戏的时候，我们使用的多是由窗户射入的日光。我们做了一些测试，加光或不加光。特立和我都比较喜欢不加人工光源的感觉，所以，我们只用由窗户射入的自然光。

你比较喜欢用自然光？

向来如此。我在《某伯爵夫人》中大量使用自然光。这部电影给了我另外一个机会，更大量地用自然光。你也知道，罗默不喜欢高反差及黑色背景，他希望能看到东西。所以，替罗默拍片时，虽然我也用窗光，仍要加灯使背景有光可见。此外，马立克喜欢保持事物原来的样子，这使我非常高兴。

这种打光方式也使肤色看起来柔和而泛着光彩。

是的。同时，因为景深很小，所以演出的走位必须小心安排。像马立克这么一个了解摄影的导演对这样一部电影是有决定性影响的。光圈全开，演员在某点上对上了焦，然而下一个点就可能完全失焦。马立克很了解这点，所以他让演员尽可能地处于同一个对焦面上。

《天堂岁月》的颜色非常饱和，是什么原因造成这种效果的？是因为"魔幻时刻"吗？你做了什么处理？

"魔幻时刻"是一个原因，此外，我们也将底片增感。

多少？

只有一挡。不过每个冲印厂工作的结果都不太一样。温哥华一个偏僻的冲印厂叫 Alpha Cine 就冲得非常好。所以，整部片子看起来很不一样。《天堂岁月》、《向南行》和《克雷默夫妇》都是用同样的摄影机和同样的镜头拍摄的，但结果很不一样。这和场景的光线及地点的特征有关。加拿大和杜兰哥、墨西哥是不同的。

关于《克雷默夫妇》，你能不能谈谈美学上的取舍？

它是时装片，发生在纽约市东北区的公寓房子里，中产阶级，

也有从摩天大楼俯瞰纽约市的戏。我们也用了餐厅和法庭当实景，这些都很平凡且陈腐，这或许是现代的特征。这片子看起来有点像我拍的另外两部时装片《婚姻生活》或《下午的柯莉》，也有点像《爱女人的男人》。

通常，拍时装片时，大家总觉得不必太在意视觉的部分。他们拍得较快、较不谨慎。没有场景设计师，没有服装师，把东西照实拍下来便是了。但幸运的是，在《克雷默夫妇》中，我们有充分的时间慢慢拍，同时也做些研究。罗伯特·本顿（Robert Renton）想模仿法兰契斯卡（Piero della Francesca）的画作来布置现代场景，这是颇为惊人的想法，但我们确实是从法兰西契卡开始构想这部电影的，我们看了很多壁画和书籍。

开始拍摄时，我发现电影中的物件与法兰契斯卡的画作没有任何关联。我们在布料、墙壁上努力配合法兰契斯卡的色调。但在拍摄过程中，我开始对大卫·霍克尼（David Hockney）感兴趣。没过几天，我又发现大卫·霍克尼非常崇拜法兰契斯卡，他认为自己是法兰契斯卡的追随者。所以，我也未离法兰契斯卡太远。霍克尼使用当代的物件，例如椅子、盆中的仙人掌、灯罩和窗户，就如我在《克雷默夫妇》中用的物件一样。我近来翻遍了霍克尼的作品，那是我灵感的泉源。我花了很多时间仔细从事这个工作。

顺带说来，在拍《向南行》时，我们研究参考的画家是马克斯韦尔·帕里什（Maxwell Parrish）和梅纳德·狄克逊（Maynard Dixon）。在《天堂岁月》中，我们用了那个时期的相片。《克莱尔之膝》中参考了高更（Gauguin）的作品，在《巫山云》中，用的则是维多利亚时代的画。

所以，许多时候，你是通过其他的视觉艺术来与人沟通的。

我想，使用绘画来沟通是很重要的。它给导演、美术设计及服装设计一个具体的参考。以《某伯爵夫人》为例，我们用了德国浪漫时期的绘画做参考。有时，也以电影作为参考。《野孩子》

中，我们的灵感来自格里菲思的旧黑白片。

有个参考的范本是非常有用的，它能给电影一个风格。否则，片子便会成了多头马车。

谈谈美国当代摄影师？你看了谁的作品？比较喜欢谁的东西？

近20年来美国的电影摄影有着大幅的革新。因为摄影技术走到了一个死胡同才引发了大量的革新。我非常欣赏戈登·威利斯(Gordon Willis)，他是个伟大的艺术家。我喜欢迈克尔·查普曼(Michael Chapman)，他是威利斯出色的徒弟。西岸有哈斯克尔·韦克斯勒(Haskell Wexler)。我答应替特吕弗拍一部片子，不得不先离开《天堂岁月》的工作。哈斯克尔接替我的位置，拍了两个多礼拜的《天堂岁月》。结果看起来很棒。当然，有些匈牙利摄影师也非常出色，拉兹罗·科瓦克斯(Laszlo Kovaks)和维蒙·齐格蒙(Vilmos Zsigmond)真的很棒，亚当·霍兰德(Adam Hollender)也是个很好的摄影师，约翰·阿朗索(John Alonzo)也很好，比尔·巴特勒(Bill Butler)和康拉德·霍尔(Conrad Hall)都很杰出。这里有许多优秀的摄影师。

和欧洲导演比起来，美国导演的工作方式有什么不同？

美国人用更多的底片。同一段对白，他们可以从每个可能的角度来拍，同一场戏也可以拍很多次。他们也会拍许多从来不曾用到的戏。在欧洲——当我说"在欧洲"，我的经验是非常有限的。我只和特吕弗、罗默、巴贝特·施罗德一起工作。他们通常不会用太多底片，同一段对白也不会拍太多不同的镜位。罗默只用8天的时间剪一部片子。想想看，8天！既然不同段落的对白之间并没有重叠的镜头，罗默只要一段一段地把画面接起来，电影就差不多完成了。所以，粗剪和定剪相去不远。他们只是把粗剪东修一点，西修一点；所以你可以说，粗剪完成时，整部电影就差不多成形了。我说八天，是粗剪所需的时间。

然而《天堂岁月》就剪出三部完全不同的电影。粗剪是一个样子，重剪又是另一个样子，他们剪掉一些场景又加入一些其他场景。这里的工作方式完全不一样。例如杰克·尼科尔森的《向南行》就有三个剪接师同时工作。一个剪接枪战戏，一个剪接爱情戏，一个负责其他的部分。我们在欧洲不那么做，所以影片看起来比较具有个人色彩。我并不是说马立克、尼科尔森或蒙特·赫尔曼不带个人风格。他们都有强烈的个人色彩，我羡慕他们能排除万难做自己想做的事。当你想到制片和电影公司施加在他们身上的压力，再看到约翰·福特(John Ford)每部片子都有他独特的风格，那是很惊人的。真不知道他们是怎么做到的。

你觉得美国的演员如何？会花费大量的底片是因为演员的关系吗？

美国演员比欧洲演员更有活力。他们经历了许多艰难困苦。在《天堂岁月》中，李察·基尔没有任何保护地在冰上摔了 15 次，我们拍了 15 次，他从头到尾没有一声怨言。我很佩服他。尼科尔森也做过同样的事。

美国导演拍得太多了。我不认为一定得消耗那么多底片。有时制片希望他们拍那么多，因为他们以为若拍的不够多恐怕不会有好作品。

但是，别忘了，拍电影最便宜的就是底片。那是你所有预算中最低的一项。

不过，从另一方面来说，当你拍了大量的底片时，往往要花很多时间去剪接，你有太多不同的角度，太多的选择。我看了许多美国片，常觉得他们的剪接没有什么道理可言。只因为多拍了一个镜头就把它用上去。这些电影看起来都很像，因为他们都用同样的方式拍，看起来像是用电脑做出来的。电脑确实能拍电影，它能看到一个场景中所有可能的摄影机位置；只要问它，它就会告诉你。

再则，因为这些可能的选择，剪接师往往把影片切得太碎：你必须放一个特写镜头在这里，放一个插入的空镜在那儿；这里一个长镜头，那里一个大远景。一切变得太机械化，没有个性也没有风格。我相信有限制和遵循规律是好的。

或许，特吕弗和罗默对自己眼中所见的更有把握，他们确切地知道他们要些什么。

我认为导演应该事先在脑中就把电影剪好了。而不是事后到剪接台上才来剪。从前好莱坞导演都是拍摄前就看到完整的电影了。当然，这都是理论。有着不同理论的人，也可能拍出好电影来。好电影可能经由许多不同的方式来完成，甚至是在极大的压力之下拍出来的。

据我们所知，你和罗默合作的最近一部片子《威尔斯人拜赛瓦》和你以前的作品都不太相同。

这部片子完全是在棚内拍摄的，罗默不想要写实的模样，那完全违反我的传统。开始的时候，我完全不知所措。头两星期，我不断地重拍，不知道自己在做什么，必须从头学起。罗默要的不是写实主义，也不是自然主义，他想刻意使片子看起来很人工化。身为一个终身的写实主义信奉者，这工作的难度很高。在棚内时，场景是整片的背景画幕和三夹板搭起来的城堡，树是塑胶制的，草和背景都是画出来的。我们必须重新组合灯光。罗默不希望光源有方向。他从中世纪城堡的模型得到灵感。这些模型没有影子，只有颜色和形状，没有光源的方向和远近透视。所以我们必须打灯，但不能有方向又不能太平，所以我用弧光灯。但那真的是非常困难。

你也知道，近来人们很少在棚内拍片，特别是在欧洲更是少见。所以，棚内打光几乎要变成一种失传的艺术。它成为一种秘密和那些曾在棚内打光的人们一同埋葬掉了，没有流传下来。当然，他们拍的是黑白片，我们拍的是彩色片。所以，你即使翻遍旧

书，和现在的工作状况也很难相对应。

所以，整个工作过程很兴奋也很苦恼，因为我非常担心把工作搞砸了。

是个很大的挑战？

是的，很不幸的，这部片子在美国的票房并不好。

是不是你拍过的最困难的一部电影？

是的。这是我拍过的最困难的一部。我的第一部片子《女收藏家》像所有人的第一部片子一样充满了困难，但仍有前例可参考。但《威尔斯人拜赛瓦》则是全然的另起炉灶。

第二章　约翰·阿朗索

弹指之间就成为摄影师，那是不可能的事。对我而言，要成为一位摄影师，是要工作的品质加上恰到好处的时机，以及一份坚持。

约翰·阿朗索(John Alonzo)学习电影的热忱并不输给任何人。他在墨西哥以及后来的德州达拉斯成长的过程中，看电影成了他最主要的娱乐，有时他一天可以看上两三场电影。虽然在那段时间，他并不是为了摄影而看电影，但这些观影经验肯定对他后来在作品中所发展的影像思考和概念影响深远。

阿朗索到洛杉矶一开始是为地区电视台主持一个儿童节目，里头的主角是他为达拉斯的一个节目创造出的角色"乌龟仙诺"(Señor Turtle)。乌龟仙诺在洛杉矶的星运并不顺遂，当这个节目在短时间内被腰斩后，仙诺退休了，而阿朗索也转行当演员。在表演工作期间，他也为其他演员拍摄宣传照来赚取外快。很快的，摄影取代了表演，成为阿朗索的主要兴趣，他开始投入大量时间去研究摄影师的角色。他最欣赏的好莱坞老牌摄影师包括了沃尔特·史传吉(Walter Strenge)、佛洛伊德·克罗斯比(Floyd Crosby)、温顿·霍克(Winton Hoch)，以及黄宗霑(James Wong Howe)。

而事实上，黄宗霑(或阿朗索口中所昵称的"中国人")才是为他的电影生涯带来重大改变的人。黄宗霑在为约翰·法兰肯海默(John Frankenheimer)拍摄《第二生命》(*Seconds*)时，正值好莱坞制片业欣欣向荣之际。黄宗霑留不住那部片子的摄影机操作员，而

曾为大卫·沃尔伯(David L. Wolper)拍摄记录片的阿朗索虽然没有工会会员身份,却被指派到片厂去帮忙。黄宗霑和法兰肯海默都对他的才华与狂热印象深刻,于是他们为他争取进入工会。

之后,阿朗索在美国的同侪之中爬升得相当快,而他的地位在 1974 年的《唐人街》获奥斯卡提名时达到巅峰。凭着这份资历,阿朗索得以拥有选择作品的自主权。最近几年,阿朗索也开始执导演筒,首先是他的舞台剧处女作《FM》,接着又拍了几部电视电影;事实上,在这几部电视电影中,他也同时掌镜。

作品年表

演员作品:

1960　《七勇士》(*The Magnificent Seven*)

1964　《给枪手的请柬》(*Invitation to a Gunfighter*)

摄影指导作品:

1969　《血腥妈妈》(*Bloody Mama*)

1971　《粉身碎骨》(*Vanishing Point*)

《哈洛与玛德》(*Harold and Maude*)

《认识你的兔子》(*Get to Know Your Rabbit*)

1972　《儿子离家时》(*Sounder*)

《难补遗恨天》(*Lady Sings the Blues*)

1973　《瓦兹塔克斯》(*Wattstax*)

《彼德与缇莉》(*Pete' n' Tillie*)

1974　《师恩难忘》(*Conrack*)

《唐人街》(*Chinatown*)*

1975　《财富》(*The Fortune*)

《深情》(*Once Is Not Enough*)

《再见,吾爱》(*Farewell, My Lovely*)

1976　《我现在将要……》(*I Will, I Will……for Now*)

《少棒闯天下》(*The Bad News Bears*)

《黑色星期天》(*Black Sunday*)

1977 《龙马精神》(*Casey's Shadow*)

《哪条路往上》(*Which Way Is Up?*)

1978 《廉价侦探》(*The Cheap Detective*)

《诺玛蕊》(*Norma Rae*)

1979 《汤姆号角》(*Tom Horn*)

1980 《冤家路窄》(*Back Roads*)

1981 《佐罗,快乐而敏捷的男子》(*Zorro, the Gay Blade*)

《神秘的小孩》(*The Kid from Nowhere*,电视电影)

1982 《蓝色霹雳号》(*Blue Thunder*)

《过河》(*Crosscreek*)

1983 《疤面煞星》(*Scarface*)

1984 《霹雳追魂弹》(*Runaway*)

1985 《失去控制》(*Out of Control*)

1986 50 *Years of Action Jo Jo Dancer, Your Life Is Calling*

1987 *Overboard*

Real Men

1988 *Physical Evidence*

1989 《钢木兰》(*Steel Magnolias*)

1990 《守护神》(*The Guardian*)

《流氓警察》(*Internal Affairs*)

Navy Seals

导演及摄影指导作品(电视电影):

1978 《冠军:爱的故事》(*Champions: A Love Story*)

1979 《脱衣舞娘的故事》(*Portrait of a Stripper*)

1980 《贝儿史达》(*Belle Starr*)

《炫目光芒》(*Blinded by the Light*)

舞台剧导演作品:

1977 *FM*

*提名奥斯卡金像奖最佳摄影

我想和你谈些摄影技术层面的问题。

没关系，我不会对这个话题感到厌烦。作为摄影师，我们躬逢其盛，因为新的科技不断问世。在制片人眼中，我们比黄宗霑这样的摄影师好十倍。但他们却不清楚他当时的工作条件。我的意思是，黄宗霑用的是165磅的摄影机，而我们的只有45磅，操作非常轻便。技术对我而言不是无聊的话题。我会就我所了解的回答任何你想知道的问题。

《哈洛与玛德》这部电影在影像上有种幽暗、朦胧感，你们当初是如何决定这个风格，你又如何去营造的？

这个嘛，就像大部分的导演一样，哈尔·阿什比(Hal Ashby)是当时的主导者。他们主导自己要的影像风格。我希望现在能以我现有的知识、经验以及现有的声誉来拍这部片子，这样我会比当时更大胆一些，因为当初那部片子不过是我的第三部作品。我初见阿什比时，已对他印象深刻，因为他拍了一部我很喜欢的片子，叫《地主》(*The Landlord*)。哈斯克尔·韦克斯勒推荐我去拍《哈洛与玛德》，因此我便接下这个工作。当时我正处于精力旺盛且亟思求变的阶段。同时，我也不能有负朋友的推荐。但我必须承认，阿什比对我很有耐心，因此我做了一点新的尝试，但还没有大胆到我原先所想要的。阿什比只告诉我，所有哈洛在家中的戏，都要有点无趣，有点明白、干净、单纯，不加任何的柔化。而镜头的角度则要讲求对称，就像马铃薯炒肉一样地简单。而轮到玛德的戏时，则是要有点疯狂、有点古怪，镜头要有点往上倾斜，或往下倾斜，还要加点柔光效果。另外，在完成的A拷贝(Answer print)中，每当哈洛和玛德，或玛德单独出现时，影像总是比较温暖，比较轻松，比较软调。而当哈洛与他的母亲在同一场戏中，或是哈洛单独出现时，他周围的世界就变得比较冷一些，或者说比较真实。我当时胆子还不够大，真希望现在能重来一次。

那段时间你已经，或我猜是刚开始因你工作的效率以及机动

性而声名在外。我想那是你受邀拍摄《儿子离家时》的原因之一。制片人觉得你可以为他们省下一些钱。

那是部低成本的片子。没错，我工作的速度确实非常快。我没有一部作品是超时的。但平心而论，要获得这样的效率，摄影师和导演之间的沟通与关系的良好与否，要比他的工作速度来得重要。如果与导演的沟通不是那么好，你会发现很多快手摄影师也一样会慢下来。我之所以会有这种快的特质，可能是因为我是从记录片起家的。拍记录片时，我自己包办所有的事。我们动作相当快，不是因为钱的因素，而是工作环境需要如此。我第一部作品是和罗杰·科尔曼作的《血腥妈妈》。科尔曼本身也是个快手，沟通起来轻松愉快，他会问我："准备好了吗？"我回答："准备好了。"即使我还没有真的准备好，也会设计出一些可行的做法。我总是想得比他更快几步，因此即使我知道的并不比他多，我只是照这个方式去做就是了。同时，我也尽可能和同一群人一起工作，他们对我的帮助很大，几乎可以知道我正在想什么，也清楚我们的工作方式。

《儿子离家时》是我随着导演跻身第一线摄影师的转捩点。马丁·里特（Martin Ritt）是我所合作的头一位知名导演。

在拍摄《儿》片时，里特告诉我："这部片子要的是抒情的质感。"由此你可看出大部分杰出的艺术作品都极度简单。而简单本身也是优秀著作和绘画的基础。里特很长于安排场景。我教了他一些我这个专业里的东西，而他则让我在导演的领域里获益良多。他拍起戏来又快又省，那部片子最后只花了 86 万美元。我们拍得很快，但原先我们也只有 6 到 7 周的时间。

请你分析一下，摄影师如果在工作上快不起来，那他是哪儿出了问题？我的意思是，你是如何培养出这样的工作效率？需要什么样的素质？

呃，我的理论是，在我过去拍记录片的经验中，你必须当机立

断地做决定，因为你的摄影对象不会站在那儿不动等着你去拍。当你的眼睛放在观景窗上时，就得下判断，你要拍些什么？而当你让镜头停在某人身上，又能确知这样的决定要比将镜头移往更有趣但却完全无用的事物要来得好的话，我想这是需要一点胆识和技巧的。因此，也就是这样的训练，再加上拍记录片的时间限制，让我培养出这样的工作效率。但我是不自觉地把这套运用在剧情片的拍摄上的。

我的另一个理论可能发生在某些摄影师身上——我不确知这是否适用于所有的摄影师——那就是说，有一天，你会到达一个层次，开始拍摄大成本电影，或重要的片子，而大家会拍拍你的背，说："老天，你实在很棒，这家伙棒极了。他是一把快手。"这时你也可能开始自问："为什么？"而你的工作速度也就因此而变慢，这不是没有可能的。你已经达到一个层次，会自问："等等，我为什么会这么棒，究竟是怎么回事？"这时候，作为一个摄影师，当你看着场景时，你会开始思考，开始过分地深思熟虑。于是就耗掉了太多时间。我相信这是可能发生的。我拍完《唐人街》之后，就多少经历了这样的阶段。

在《粉身碎骨》中，你的工作小组经历了许多拍摄地点，你们所拍的也是个不断变换场景的故事。摄影师在拍摄这类影片时，会遭遇到哪些问题？

当然，后勤支援相当困难，其中还包括摄影机的问题，高温、风沙的问题，得碰运气。我们用其中的一两部摄影机拍了一些特技场面，但一直没法要冲印厂告诉我们这些片段是不是没有问题，拍完了就得马上移师到下一个地点。我们很幸运，从来没有一格画面有闪失，也从没有遗失过任何底片。因为实际上的需要，摄影组的编制非常小，影片的随从人员都比摄影组要来得多。我当时只有两个场务、两个电工，我自己，还有几位助理，就这样。

在沙尘漫天的沙漠中，你遭遇到哪些问题？

摄影机比一般状况要经受更苛刻的考验。拍《粉身碎骨》就是明显的例子。当时我们大量使用 Arriflex 机器，将它装在震动剧烈的车子前，把它震得七荤八素。不过这种摄影机原本就设计得很牢靠，因为这个机种非常耐用，因此我们用得很频繁。很幸运的，那是部只有马达没有同步脉动讯号的一般 Arri 机型，不用担心太多的震动。不过，我们另外也用了 Arriflex 的同步摄影机。当时我经常巨细靡遗地检查这些摄影机的状况，每一部都不放过。这听起来有点蠢，但却是必要的。因为在那样的拍片环境下，如果不这么做，很可能在拍片中途的沙漠里，发现底片被不明折射所产生的光雾给破坏了。

你的方法就是试拍和彻底地检查摄影机？

这是很多拍电影的人不愿做的事。这些事做起来很无趣，但却非做不可。

检查底片的刮痕，看看片盒是否漏光，镜头与机身的接合度如何，以测试用胶卷让摄影机倒转一段时间，来测试马达的运转，所有这些事情的准备虽然乏味，但到头来都划算，心理上绝对值得。当初把摄影机租给你的家伙也许会说一切都没问题，但是别相信他的话，只有你自己说没问题才算数！

在《粉身碎骨》中，变动的拍摄地点，是否对灯光构成困难？而你在拍这部似乎未曾稍歇的片子时，是否用了较多的照明，和较多种类的灯具？

《粉身碎骨》的照明难度很高，因为有时拍主角开车的戏时，曝光很难拿捏。当时车内实际的光圈是 *f*2.8，车外则是 *f*16。为了能清楚说明，我们来打个比方。当你拍摄开车的戏时，演员脸上的曝光值是 *f*2.8，他身后和窗外的背景则是 *f*16。这时你最好让演员曝光不足一至二挡光圈，到 *f*3.5 或 *f*4.5，因为冲印出来时，演员比车子本身稍暗，会较为自然，而背景也不会过亮。

如果你有机会增加照明，而车外的曝光值仍是 *f*16 的话，你可

以将车内的照明提高到 *f*5.6，而后再缩一挡光圈到 *f*8，这样就又提高了一挡到一挡半。如此一来，你仍可以获得自然的曝光，除了在演员的眼睛里可以看得到之外，看不出有人工照明。另外，在挡风玻璃上有反影时，千万不要按演员脸上测到的光曝光，一定要过度曝光。因为过度曝光可以降低玻璃上的反射。拍摄时过度曝光，而后在印片时再弄暗些。换句话说，如果你采用点式测光，那么，玻璃上的反射会完全盖过演员的脸。以方向盘后的人为准，尝试不同的曝光，再看看结果如何。这是学习经验最快的方式。你不用说："噢，我得把他给打亮。"以前的摄影师常这么做，现在也还有些人是如此。他们会将驾驶的人打得通亮，就像在《亚当十二》（*Adam* - 12）中一样，或者他们会把整个场景都打亮。但这么做并不真实。

《儿子离家时》和《难补遗恨天》中，大部分的演员都是黑人。而在打光时，黑人所反射的光和白人有明显的不同，这是无法避免的事实。你在为黑人演员打光时，有没有任何特殊的理论或方式？

我是有个理论。我发现关键并不在于你给黑人的照明有多大，而是你给白人的照明有多小。换句话说，你不需要在比尔·科斯比（Bill Cosby）身上大量地下光，按平常方式就好，但在白人身上下的光就可以少一些。这样你以黑人为准设定光圈，白人也不会过度曝光，这是我的最高原则。就像拍很多肤色较深的白人一样，拍黑人也有些有趣的地方。譬如说戴安娜·罗斯（Diana Ross），她的肤色带有巧克力色调，而西西莉·泰森（Cicely Tyson）的肤色则带着一点点蓝色调。因此在拍西西莉时，我会用暖色调的灯光，而不用蓝色调、日光阴光，使用钨丝暖调灯光，这会让她的肤色较为温暖一些。戴安娜·罗丝的肤色和比利·迪伊·威廉斯（Billy Dee Williams）对比起来，相对地较为偏暖，我们为她眼睛打的光总是带点冷调的蓝色，好让她的色调不至于和比利·迪伊相差太多。所

有的黑人都会反射出特定的色调，这是不争的事实。而影片对蓝色特别敏感，这也不会是你希望在黑人脸上呈现出来的颜色。我发现要解决黑人的打光问题，就是要试验灯光的各种可能性，强调摄影对象的最佳特征，就像你在拍白人时采取的方式一样。而我的另一项理论则是不要照你所可能想像的，给他们下那么多光。

《儿子离家时》和《难补遗恨天》同属时代剧，一部背景在城市，另一部则是在乡村。我很好奇，你是如何用灯光去强调这两部片子的时代氛围？

《儿子离家时》是一部以外景戏为主的片子，而我试着让内景呈现出现场光源的感觉。换句话说，光线由窗外射入，室内看起来的感觉就该如此。而在室内夜景中，我们也试着营造出现场光源的照明质感，让小虫在灯的四周飞来飞去等等。《儿子离家时》惟一困难的场景是开场追捕浣熊的戏，那是场夜戏，我该如何打光？我打电话请教黄宗霑（他当时已病得很严重），我告诉他："你比我了解马丁·里特，我准备告诉他一些我的想法，但却不希望他对我发脾气。"黄问我："你有什么想法？"我说："我认为我们不应该只为了看得清楚而以日光夜景的方式拍摄。现在的观众精得很，他们清楚银幕上发生些什么。为什么不干脆就在夜里打光拍摄，但是不由高角度打光，而由低角度打，让光线穿透树丛，直接打光，使画面看起来有图画的感觉，因为这是整部片子的开场，得设定出特定的节奏。"

黄同意我的看法，并说："去告诉马丁我这么说，如果他还找你麻烦的话，就说这场戏就该这么拍。"他是位活力十足的老先生，我喜欢他。于是，我和马丁沟通，他说："我不知道你在说些什么。试试看吧，看会弄出什么玩意儿。"紧跟着灯笼穿越森林、穿越树丛，是非常有趣的事。而我并不真的跟着那东西穿越森林，我坐在一个圆转盘上，将 Arri 摄影机上肩，并要求保罗·温菲尔德

(Paul Winfield)和那小男孩绕着我跑,他们并不时地绕着树木,来来回回地换边跑。我在转盘上360度地旋转拍摄,他们也360度地绕着我跑。当你把这个镜头剪入影片中时,观众看不出来是在转圈,看起来倒像是笔直地穿越森林。同时,我也将灯光藏在树干后,直接打在演员身上,有时光线甚至直接射入镜头,但你不会注意到光源在哪儿,只会看到亮光。这使整个影像更令人兴奋。如果你仔细留意,那些影子都是直接穿透树林,而不是落在地面上。纯粹主义者也许会说:"这是摄影师下的光,而非实际光源的光。"但这问题你得从所运用材料的角度上来思考。

白天室内的光尽可能处理得自然。我从很远的距离用反光板将光线由窗户反射进屋内,这样光线就不致于太强。不过,如果你留意的话,会发现光线看起来很真实。我确信观众永远不会察觉到《儿子离家时》中演员身上的主光。甚至在外景中,我们因为某些原因必须用上弧光灯时,我也会收紧光圈,使照明的感觉除了在演员的眼睛之外,降至最低。因此在可能的情况下,影片看不出是打过光的。

所以基本上你尽可能将光线处理得自然,至于时代的氛围则是由场景而来?

由拍摄的主体而来,对吧?由人物的行为及美术陈设而来。你知道,这是所有摄影师都应接受的好论点,不光适用于古装剧,也适用于其他所有的类型。我认为戈登·威利斯在这方面就做得很好,欧文·罗兹曼(Owen Roizman)也是。他们掌握屋内的状况,从实际照明的角度去观察场景;他们所做的也就是照明度加强到足够曝光的程度,然后稍微缩小光圈,好让加强的照明在银幕上不会显现出来。如果有任何人要表现自然的摄影风格,这是我所能给的最佳建议。那就像伦勃朗(Rembrandt)式的光线一样。

我还记得戈登·威利斯在《教父》的不少场景中运用的这种方式。

即使拍摄剪影效果的场景，他也在演员身上打光。由于底片的化学和数学特性，你得下些光，要不然看来会有点灰蒙蒙的。他在演员身上下了光，但还是稍微缩了光圈，这样观众就感觉不出演员身上的光，剪影效果也不会打折扣。如果你要的是所谓的自然照明风格，这是最值得遵循的指导原则。

和《儿子离家时》相较，《难补遗恨天》可以说截然不同。我猜那给了你更多的空间去……

那是有关演艺圈的故事，你可以营造更多灯光效果。我在那部片子中用了很多色彩。有些夜总会的天花板是帆布做的，因此，我并不往上打光到天花板上，而是将灯光透过帆布往上打，同时在帆布上打上光点，试着营造一些甚至摄影机捕捉不到的气氛，但却是主演的戴安娜·罗丝可以感觉得到的。譬如说，当时在现场有扇窗是镜头从来没有拍到的，但我会在窗外放些小闪灯，而交通灯号也会射进来，这样她往窗外看时，就可以看到一些东西。很多时候，这么做对摄影师是有好处的，同时也对导演有帮助。因为，有时你的演员必须在一种非电影场景的真实气氛中才能有所发挥。而这也是我很少移开场景中墙面的另一个原因——我认为保留这些墙，能让演员更入戏，让演员觉得完全融入气氛之中。而《难补遗恨天》让我可以理直气壮地做点怪。只要我喜欢，不管有没有原因，我就给场景下个光。换句话说，我从来不需要理由。片中，她在白色的浴室中自杀的那场戏，画面的感觉是冷而不加修饰的，而曝光也很难处理。这又牵涉在白色的房间中拍摄黑色的主体、暗的主体的问题。同样的情况，你不用考虑墙的曝光，而应以镜头中的黑色演员为准，之后你还是可以在印片时决定画面的亮度。而在白色的房间中，柔光的效果要比硬光好得多。硬光会将房间中的白色毫不保留地反射出来。在这片子中我们也用了烟雾的效果，这是我从来没用过的，同时也尽可能给烟雾打上色光。而拍摄古董车和室外戏时，我也加入了

轻度的雾镜，好增加一点时代感。不过在电影的开场，我用雾镜的效果用得太多了些。

你拍车子时加雾镜效果是为了不让车子看起来像是刚从生产线出厂一样。

没错。同时我也用了纱网。要拍她的面孔时，我在镜头前加上像发网一样的纱网，为的是脱离真实世界，制造时代感。当她的角色非常年轻时，我同时用雾镜和纱网来赋予画面一种更遥远的时代感。而这些段落的色彩也很单纯，并不会过度亮丽。一直到她踏进夜总会之后，才开始显得色彩缤纷，在那同时她看到了她的新世界，也就是她垂欲跻身的夜总会。

你似乎是少数几位特别尊重场景设计、艺术指导和服装设计人员的摄影师之一。

和我们合作的有场景装潢师、服装设计师和服装管理人员等。他们和我拍片时一样，得分析剧本，甚至在开始的阶段可能比我所做的更复杂。但是，之后他们却得任由摄影师摆布，真的是如此，而我很不喜欢这样。我尊重和我共事的艺术家，也不希望他们费尽工夫做出来的成果未派上用场。在《哈洛与玛德》中，艺术指导将玛德的住处布置得极为精细。他们清楚，有些角落摄影机根本不会拍到，这么做是为了制造气氛，而我也从来没有忽略过这些。但是，当你和哈里·霍纳（Harry Horner）、理查德·席尔伯（Richard Sylbert）及迪安·塔伏拉瑞斯（Dean Tavalouris）合作时，他们会认为自己不该跑去对摄影师说："你给我过来看看我在做些什么。"这时候，摄影师就有责任主动和美术设计沟通，而不是等他来找你，因为摄影师是要对银幕上的影像负责的人。在这儿，我特别想谈谈迪安·塔伏拉瑞斯和我在《再见，吾爱》中的合作，当时迪安刚结束《教父》片集的工作，而我刚拍完《唐人街》。《再见，吾爱》和我们刚完成的片子很类似，都属于时代剧。因此我们的首要课题是避免自我重复，当时我们合作得非常密切，因为我很

努力地试图摆脱《唐人街》的影子，《再见，吾爱》的时代背景和它很接近，而迪安也希望在艺术指导上能比《教父》有所突破。我们对此非常谨慎小心。我首先采用的方式是改用富士底片拍摄，味道完全不同。整部片子都加纱网拍，这是我此前从未尝试过的。我用了比《唐人街》更丰富的色彩，包括更多的红色、蓝色、绿色灯光。而迪安有个很棒的点子，就是凸显木质的光泽，比他在《教父》片集中所做的更进一步。而他布置房间的抽象手法也是令人激赏的。

你先前曾提过，《唐人街》是你最好的作品。在这部电影中所有的元素都结合得天衣无缝。

《唐人街》的确是我到那个阶段最好的作品，许多我惯用的技巧在那部片子中都达到巅峰，同时，它也让我有机会做些在摄影上从未做过的尝试。

你可不可以更详细地说明，有哪些是你在先前的作品中没做过的？

我之前提过，这和波兰斯基（Roman Polanski）及他拍片的方式有极大的关联。他让每个人，包括道具师、美术设计、服装设计，以及所有部门的头头都能胜任愉快，像是用迷幻的手法刺激我们表现出最高的效率。他明白，当我走进场景中时，一切都将就绪，这给他极大的安全感，也是我们在当时奉行不渝的观念。换句话说，在片厂中你不会被一些小事困扰，譬如有人说“我忘了做这个、做那个，预算不够用”等等，那部片子在制作上是零缺点的。对所有工作人员来说，这样的安全感让我们有更大的自由可以专注在美学上，或试着在构图、灯光、摄影机运动上做得更好。我们在创作时拥有绝对的安全感，因为其他的人都已经将分内的工作完成，让我们可以更大胆地去尝试不同的技法。而波兰斯基对我的要求也很高，并不是说这部片子的灯光难度有多高，而是希望灯光的营造能为全片带来统一的视觉风格。

波兰斯基完全不使用柔光镜，这对你造成一些困扰。可不可以谈一谈？

波兰斯基原本延聘斯坦利·科尔特斯（Stanley Cortez）担任摄影师，因为他曾拍过《安伯森大族》（*The Magnificent Ambersons*）。他们俩在艺术见解上相去甚远。科尔特斯坚持要以柔光镜和适当的灯光拍费伊·杜纳韦（Faye Dunaway），但波兰斯基要的却不是这些。他希望影片呈现出自然但阴沉的视觉效果。艺术指导席尔伯配合得很好，场景设计得非常棒。但他也很纵容摄影师，在场景中空出空间任由他放置巨大的灯具等等。最后他们因意见差距太大而炒了科尔特斯鱿鱼。隔天，我马上被召去接手。我在周四晚上读了剧本，接着和罗伯特·埃文斯（Robert Evans）及制片碰面，周五早上，我就在现场和波兰斯基碰头，拍摄理发店的那场戏。我们稍事沟通，然后就拍好了那场短戏，接着到埃文斯的家中去观看波兰斯基所有的作品。我和波兰斯基一面看一面互相提出问题，他要确定我脑袋里的想法是和他一致的。我告诉他："可以不加柔光镜拍摄。"我告诉他，我有一套理论，同时试着向他说明，而他也同意我的看法。我说："在拍摄宽银幕比例的画面时，40厘米的镜头非常好用。我之所以喜欢用这种镜头及派娜维馨（Panavision）宽银幕比例（2.35∶1），是因为那可能是最接近人类视觉的比例。"我们用眼睛的余光仍可以看到不少东西。但脑子真正可以接收的最多只有40度左右。不论距离远近，角度都不会改变。我们的脑子能够理解的就是这么多。

摄影师要证实这点，最好的方式就是在摄影机安上一个25到200厘米的变焦镜头，一只眼睛透过镜头看一个人的脸，另一只眼睛则直接看同一个人。这时候，你将镜头推拉至和另一只眼睛所看到的吻合的画面大小，会发现镜头大约在37至47厘米之间。我告诉波兰斯基："对我来说，40厘米的镜头最能忠实重现人类的视觉，如果我们尽可能从头到尾都用40厘米来拍的话，布景就可

以按原来的样子在银幕上呈现。”席尔伯一听，马上说：“我知道了，如果我能和一个只有40厘米镜头拍戏的摄影师合作，那我会很开心。”

至于柔光镜的问题，只要导演愿意，我是百分之百地配合。有时候，你的确会碰到制片或导演要求：“我只要她看起来丰采迷人，随你怎么做都行。”但开拍之后才知道要捕捉的是未经修饰的美，而不加柔光镜拍费伊·杜纳韦并不是件难事。波兰斯基还有另一个做法我也觉得有趣，他喜欢把摄影机摆得很靠近演员，就在他们跟前，这会让漂亮的女演员很没有安全感。我相信这种做法会影响她的演出，令她紧张。因为摄影机就在她眼前，我就在摄影机旁。因此我的任务就是将摄影机摆在最不会令画面失真的位置，而波兰斯基也从来不质疑我的决定。我试着将摄影机正对她眼睛的中心，如此，至少她的特写不会失真。我们甚至用40厘米镜头拍了一部分这类画面，而这是很冒险的。

那你将摄影机摆在什么位置？

设定一个角度。换句话说，在底片面和演员脸孔的平面平行的位置。摄影机往某个方向移动，下巴就会失真，往另一个方向移动，额头或鼻子就会变形。因此，你得找到适合的高度，且特别留心地监看。

波兰斯基在《反拨》（Repulsion）中将这个技巧运用得很好，尤其是在影片的结尾。

波兰斯基做任何事总有他的理由，我当然也同意他的做法，因为那让我有机会尝试打某种形式的光。我们在所有的场景搭上天花板，将灯光透过天花板打下来。窗外的布景板以黑白绘制，而不用彩色。因此整个城市像是被冲淡了，窗外完全没有色彩。我也再次从波兰斯基那儿学到透视。他说：“后面的背景看来不对了。向这边倾，这样才会是正的；或者往那边倾，这样看起来才会往后退。”我的意思是，就技术而言，波兰斯基是很棒的。因

此，我从他那儿学到很多，而我也教了他很多关于如何在2.35:1的画面比例下构图。用这种比例拍摄时，并不需要填满画面的边缘，应该是用灯光去补，或根本就不去管它。如此，当你由观景窗看出去时，画面的感觉更像是由老式摄影机拍出来的。边缘是暗的，但中央却很清楚，感觉像是格里菲思时代的影片，而波兰斯基很喜欢这个想法。另一件摄影师必须考虑的事情是，当你强调对称、经营构图时，应该是特别要表达些什么。譬如说，用40厘米镜头拍你的特写，背景有窗子的造型，如果镜头往下一点，那么窗子就会往上一点，如果说镜头往上一点，那又是另外一回事了。因此，最好的方式就是把镜头摆正了拍，尽可能维持构图的对称。如果你留心，会发现很多画家有时候在画一棵树时，会将它弯曲，好让它和画框平行。我在《哈洛与玛德》及绝大部分的作品中，也不自觉地用到这种概念。每当画面上有墙或建筑时，我一定让它和银幕边缘平行。换句话说，画面中所出现的讯息的边缘，必须和银幕的边缘平行。这是种潜意识的事物，观众喜欢看到这种画面，但他们不知道为什么。只要可能，就该这么做。

有一些导演习惯将镜头摆在演员视线的水平，布烈松(Robert Bresson)的电影就是如此。

这种方式很有效。另外，当戏中的演员一位是站着，另一位坐着，你不需要由站立者的视角去拍坐着的人，将镜头往下降，让后者看着银幕的上方是完全合理的。同样的，你也可以往上升，让站立者看着银幕的下方，这是说得通的。除非你想拍摄库柏力克式(Kubrickesque)的情境，你要那样的扭曲。我在《廉价侦探》(*The Cheap Detective*)中就大量使用这种镜位。我临摹了许多经典老片，模仿其中的镜头等等。但很重要的是，你必须以2.35:1的画面比例去思考构图，因为球面镜头的比例较接近正方，稍微有些不同。《再见，吾爱》是以广角镜、并以球面镜头拍摄，而非变形镜头。

由你在《美国电影摄影师》(*American Cinematographer*)这本杂

志上撰写的文章中看出，你喜欢使用大量的灯光，尽可能地使用你需要或想要的灯光，而没有任何问题。但有些摄影师一开始的态度就是尽可能少用灯光。是这样吗？

不完全是。实际上，我喜欢用少量的灯光。我的意思是，这是拍片的难题之一。拍《唐人街》时，有一大卡车的灯我从来没碰过，就这么摆在一边。他们也在灯架上挂满灯具，我也完全不用，我不需要。杰克·尼科尔森在停尸间的那场戏，我也只用了一个鸡笼（Chicken coop）和一盏架在摄影机上的灯，如此，无论他走到哪儿，都不会出现影子。这对我来说，等于完全没有灯光。

“鸡笼”？那是什么？

“鸡笼”是种非常老式的灯具，是个巨大的盒子，里面有个在底端漆上银色的大灯泡。灯泡的瓦数很强，锁紧在一个白色的笼子下，反射出柔和的顶光，灯底下还有一片丝网，保护演员不被破裂的玻璃伤害。这种灯具已经使用了很久，我们在《唐人街》中就用了，并在它四周罩上一件黑裙，由顶上制造出一圈柔光。惟一由前方来的光就是架在摄影机上的灯，它打出来的影子就在演员的正后方，完全看不到。

不过我不喜欢使用大量灯光，要视影片而定。在《财富》中，我们用了大量不同的灯光。和演员身上比起来，我在背景打了较多光，有点像是用光线作画，彻底改变了小平房原先的样子等等。我使用了更多单独的小灯具，因此整个亮度也就更高。我不喜欢大量的灯光是因为演员处在强光下会受到影响，会失掉一些真实感。当演员身处在一盏平常的灯就可以打亮整个场景的状况下，其表演的优异足以令人惊讶，他们感觉到自己身处在真实的情境中。这是心理上的，而在视觉上也很有趣。戈登·威利斯就证明了这一点。

而且，拥有丰富的颜料并不一定就保证你能画出一幅好画。单一的颜色也能成就一幅好画。我的意思是，你可从孩子们的图

画里看出这点。他们会用特定的颜色画出很棒的东西，毕加索(Pablo Picasso)就是如此。在《难补遗恨天》中，我用了相当多灯光。拍《黑色星期天》时，为了维持在摄影棚内使用前景放映及背景放映(Front-screen and Rear-screen projection)技巧所产生的效果，我必须使用大量灯光。但那是为了拉高灯光的调子，我完全不同意老摄影师们的哲学，用一个1万瓦的大灯打亮所有的东西。这又证明了什么？证明了你够聪明，可以用一个灯做完其他五六个灯能做的事。我宁可用一个灯当主光，另外一个灯当阴光，可能的话再加点背光。

你认为在画面中设定光源是必须奉行的戒律吗？还是应该像绘画一样？

不，应该像绘画一样。伦勃朗从不会在画中明确地呈现光源。如果你仔细研究他的画作，会发现来自不同方向的光线，而你不清楚为何会如此，光源并不重要。黄宗霑就这么告诉我，他说：设定光源只不过是美国电影摄影师协会(A.S.C)的传统。你可以按你的方式去做，按你觉得最好看的去做。设定光源在某些状况下是完全不可能的。譬如说，夜晚在一间未点灯的房间中，光要由哪儿来？当然不会是月光。如果你真的试着去营造月光透过窗子照进房内的效果，看起来可能会像日光。那我们在电影中怎么做呢？我们会加上一片蓝色滤镜，然后说："嘿，这就是月光。"如何打光，应该是按摄影师的口味，按他自己的想法去做，并没有所谓的规则或戒律。

我们知道《诺玛蕊》有99%是手持拍摄(Hand-held)的。在灯光上，你遇到什么问题？

由于摄影机四处游走，因此当时遇到不少棘手的问题。因为是实景拍摄，不一定能将灯具悬在场景顶上。在工厂中，所有的照明是日光灯，因此我们又在摄影机上装了一个灯。我有个很聪明的灯光师，可以在演员太靠近摄影机时，调整那个灯的亮度。

当在住家或其他地方必须手持拍摄时，马丁·里特和我会先行沟通，他们给我一个工作的角落，我可以由那个方向打光。如果是日景，我会由窗外打光进来，并且让光线过亮。若要拍摄窗前的演员，我会在窗子加上 ND 滤色片（Neutral density）来平衡亮度。但当演员离开窗边，大部分的时候我会拿掉 ND 滤色片，让光线直接由窗户进来当主光，再用白色卡反光以平衡反差。在手持摄影的状况下，这产生了很多问题，因为你永远不确定摄影机要往哪儿走。而对录音人员来说也颇棘手，因为他不知道演员头顶还有多少空间可以不让麦克风穿帮。因此录音人员得用无线麦克风来完成他的工作。

如果你要给年轻学生或摄影师一些有关冲印厂的建议，你会告诉他们什么？

我会建议他们尽其所能地学习所有和冲印厂有关的事，因为冲印厂的人员和你在生活中偶尔碰上的高科技人员没什么两样。他们会用些莫名其妙的专业术语来唬你，尤其是在他们不认识你的时候。大部分的时候他们这么做是卖弄学问、自鸣得意，但更多时候只是要把你吓跑。“冲印厂会帮你搞定。”只是句陈词滥调，没这回事。在某种程度上，他们可以帮你，但是，任何电影工作者、摄影师、导演、制片都应该对冲印厂做的事了如指掌：应该弄清楚它如何运作，为何以这种方式做事，以及你的限制在哪里。甚至只是知道最简单的，他们的印片机区分为 0 到 50 个光区，标准值是25；当他们告诉你，你的片子是以 26，27，29 来印片时，你听得懂他在说什么，而你也应该知道这三个光区代表了青蓝、紫红和黄三个颜色。就算你只知道这些基本的东西，冲印厂就唬不了你，你也得知道他们内部作业背后的名堂。譬如说，为什么他们得用某些方式来制作彩色中间反转负片（Color reversal intemegative，CRI），彩色中间反转负片是什么？还有，为什么他们只能给你这么几个发行拷贝？作为摄影师，如果你希望他们慎重处理你的

底片，就必须告诉他们，大部分的时候，他们会跟你说不要这么做，因为他们可能没办法给你一个发行拷贝。这时候，你要能够回答他们："你们可以办得到。你们该做的就是替我制作出全世界最好的彩色中间反转负片，如果有必要的话，制作三份。我不在乎你们要做多少份，不过，好好对待我的底片，别乱碰它。"如果你不这么做，他们会游说你用不同的方式拍片，好迁就他们。这已经在我身上发生很多次了，即使到今天我已经干了这么多年，也是如此。米高梅冲印室（MGM lab）就试着教我怎么拍《龙马精神》。我告诉他们："不，你们错了。我要用我想要的方式来曝光，因为我知道那是可行的。"

有人说，能力强的导演是无可取代的。导演的力量可以感染每位工作人员，让所有人都觉得很踏实。

当然，我完全同意。导演是整件事的领导者，理应是负责一切的人。虽然摄影师愈来愈成为工作人员名义上的头头，但在某种意义上，他仍是导演的重要帮手。他调度工作人员去完成导演的要求。导演在技术上并不需要很强，他不用知道这场戏是不是要用到特殊的 75 厘米镜头，只要说句："我现在要这样大小的画面。"他依赖的是摄影师的能力和知识来决定使用哪种镜头。他要维持每个工作人员的创造力，如果不这么做，所有的人可能会不知所措。你知道吧，拍摄工作突然开始出现不连戏的现象，从发型到戏服。导演必须善于沟通，并对他想要的极为坚定，不能犹豫不决，因为当他犹豫不决的那一刻，所有的人都会受影响。面摄影师若因实际帮忙执导一部片子而突然间出名，也不是个好现象。我听说有些摄影师就是如此。或者摄影师成为实际上负责影片的人，导演只是照着他的意见走。这个工业体系不是这么运作的。

是有人这么说。我们访问过的摄影师中，曾有过类似经验的都认为，这会对他们的摄影工作造成伤害。因为如果常常得去拉

导演一把，就没有时间做自己想做的事以及本分内该做的工作。

这对摄影师而言是不公平的。因为有时当你喜欢一个拍片计划，导演对你说“帮帮忙，我不知道该怎么做”时，你的注意力就得转移到影片的创作上，而自己的工作就或多或少受到伤害。我不喜欢处在这种状况中。这可能就是为什么我愈来愈在意我合作的对象是谁。马丁·里特是我的良师，我的偶像，如果每部片子都能与他合作，我会很开心。

谈到马丁·里特，当你和同一导演合作数次之后，彼此之间是否会有创作火花？你和他之间是否真能产生某种电流，还是说你们就只是合作得很愉快，可以创作出这么好的作品？

我和马丁合作了这么多回，这是我所能举出的惟一经验。我跟着他拍了六部电影，但很难精确地描述那种经验。那是种化学作用，自然而然就起作用了。我极为敬爱马丁和他的才华。他对所有的人都很尊重，并且清楚他们在做些什么，而这也就激发了他们的创造力。我无法告诉你为什么，但我肯定如果他要我明天去帮他拍片，而我手边还有另一部片子正在进行，我会丢下这部片子去为他工作。因为我知道在他的支持和引导下，我可以有完全的自由去做我在摄影上想做的事。另外，他也以他的方式指导我许多导演方面的事情，这是我想学的。他教了我许多拍片的法则，因此我会在构图时提醒自己不要摄影本位，画面不是属于摄影师的，而必须融入故事中。也许很多摄影师与导演之间的关系也是如此。导演和摄影师在才能上几乎没有高下之分，但又都知道彼此的位置。我不知道还能告诉你些什么，要说清楚并不容易。

要打进这个圈子并不容易，但仍有很多人跃跃欲试。是否可以谈一谈最有效的方式是什么，或者你是如何进入这个圈子的？

每个人入行的方式各不相同。对我而言，是要找对时机并且坚持到底。这适用于每个想进这圈子的人。想要弹指之间就成

为摄影师是不可能的。这听起来很无趣，像是老摄影师的老生常谈。但如果在1969年就有人告诉我："你得去拍《黑色星期天》。"我可毫无准备，当时还不会知道怎么去拍这部片子。似乎是神赐予我适当的时机去做这些事情的。《血腥妈妈》让我知道自己可拍哪种类型的片子，而《粉身碎骨》仍在我能力范围之内。当我拍《认识你的兔子》时，我已有两部电影的拍摄经验，足以掌握工作人员，也足以知道如何经营棚内灯光。《儿子离家时》是很难的一部戏，《难补遗恨天》难度更高，因此当我接拍《黑色星期天》时，我对技术的掌握已完全没问题了。

1964年我就加入工会，到1966年才正式进入第一级（Group 1）。三年后，也就是1969年，我拍了第一部片子，算是很快的了。从那之后，我的工作机会一直没有断过，我想这和我的工作品质有很大的关系，而这种品质大部分又来自我不断的研究和学习，因为我没有进过专业学校，但我并不是说你不该进学校。如果你去念书，可以用你自己的方式学东西。但如果你想进这个圈子，就必须尽可能地到记录片工作室、广告片工作室，或公共电视台工作。不论做什么，都不要中断拍片。持续拍片并且自修，即使你只有照相机也要出去拍些东西，自己冲印并仔细研究这些作品。我从这里学到很多。你还得找些书来读，譬如说，像你现在正在编的这本。如此可以激发你一些问题。我常常送摄影师手册给别人，并非因为它们是摄影工作者的《圣经》，而是因为它们可以激发问题。为什么要用ND滤镜？为什么要用85B滤镜，而不是85A或85C？书里并没有告诉你，但如果你去读它，而又发现有人用23A及25的红蓝滤镜去拍黑白的日光夜景，你会问为什么？它可以让你具备这些基本知识，你可以大声说："我知道。"当有人告诉你他要拍这样的片子时，你可以排除技术上的障碍，进入艺术的层次。

回到刚才你所说的，你能在现场观察状况，作出决定。可以

如此信心十足是因为你有那样的经验，因此知道自己在做什么。就像你所说的，那需要时间。

这是现在的年轻人可以做到的。去借部摄影机，拍任何他们能拍的东西，重要的是持续创作。如果你能拍出一部还不错的完整作品，这地方会有不少人有兴趣看它，你就可能进入这个圈子。去做任何能进入这个圈子的工作，即使是最基层的工作也不要放过。电影界对新摄影师的需求量非常大。你也知道，新导演已经不接受老摄影师了。那些由加大洛杉矶分校或南加大出来的新导演已经听不进老摄影师的意见了。他们要的是齐格蒙、科瓦克斯这些摄影师，如果还有更好的出现，他们会要的。他们要迈克尔·查普曼或其他刚冒出头的摄影师，譬如富本武(Tak Fujimoto)，因为他拍了些不错的作品。同时或许因为他们在知性上属于同一个水平，因此感觉比较接近。你知道，我是让一些新导演有压迫感，戈登·威利斯之流的摄影师也是如此。我们会接到新导演打电话过来问："你愿意为我拍这部片子吗？"我可以从他们的声音听出来，他们已经预期我会说"不"或"小子，这部片子你该怎么拍"。我不会这么做。我和好几位第一次拍戏的导演合作过，我相信不会有人说我用任何方式刁难过他。我也许曾耐心地诱导他们做得更好，而这也是为什么他们会启用新人的原因。

你可以找些有工会或非工会的广告工作室，做些非工会的工作，或自己不喜欢的事。否则你什么事也做不成，事情不会自己来找你，这是我的忠告。工会并不坏，首先，它并不是雇工机构，不会给你工作，所以，不要马上非难它。

谈谈记录片的拍摄吧。那样的经验对你日后拍剧情长片基本上有什么影响？

我从记录片学到最重要的，就是如何取镜。制作记录片时，你经常被迫舍弃一些素材。可是当你记录一件正在发生的事时，显然不能用一部摄影机同时由两个位置拍摄，因此你必须决定如

何用类似主镜头的方式来捕捉事件。而当事件结束后，你必须设法找到其他素材，好在镜头失焦或其他状况时能当做旁跳镜头(Cutaway)使用。如果你学到这个，可以运用在剧情片上，甚至更好用。若你精熟此道，那对你拍剧情片的速度大有帮助。你能告诉导演："你可以在这个地方切换镜头。"你从中学到的最重要的事就是如何即席思考，而这也是优秀摄影师的基本条件。由于拍摄记录片时，你是独立作业，没有导演，因此你从中无法学到的事就是，如何指挥工作人员。不过，这个能力在你与别人合作自己的电影时可以发展出来。你可以在拍片现场学习如何建立摄影组成员的关系。这个行业里的自我意识是可怕的，得好好考虑如何不表现出来。你懂我的意思吗？

在你拍摄第一部剧情长片《血腥妈妈》的第一天，你有何感觉？作为摄影指导，必须指挥工作人员，要如何准备？

当时没有一个工作人员是我认识的。罗杰·科尔曼是主要的制片，同时也是导演。所以，当有人问我："你要几个1万瓦的灯？"我真的不知道。因此，我尽可能地保持冷静，试着回想我在福克斯公司所看到的摄影师的举止，以及我拍记录片的经验；感谢主，从这之中终于得到作出正确决定的方式。我和罗杰沟通时，他说："我要的是粗糙、冷调的感觉，不要任何迷人的东西。"同时，我也去拜访冲印厂，当时，我和冲印厂毫无瓜葛，因为我只是个无名小卒。他们对我说："试拍一点东西，我们会帮你冲印。"而当时我并没有可以试拍的器材，因此也就没有机会作任何试拍。在开拍时，我可以说毫无准备，我的工作人员也不是顶尖的。他们只管自己该做的工作，譬如电工不会去帮场务的忙等。可是我是记录片出身，工作都是亲自动手，而这也不合规定。不过罗杰倒是挺喜欢这点，他喜欢我自己爬上梯子去架灯，或者做这、做那的。到后来，工作人员也被我吸引，多多少少加入我的行列，他们喜欢这种做法。也许当我害怕时，我就吹口哨壮胆。没什么事是

做不到的，除非你对那件事完全无知。我并非自负或自信。你知道我很害怕犯错而浪费人家的金钱。但罗杰最好的地方就是，他不太在意这些。他每天看毛片，我预期会听到他说："这个不对，那个也不对。"等等。但他看过之后却说："好，约翰。非常好。谢谢！"于是我便会说："好，如果这是你的看法，那我就继续照现在的方式去做。"

我猜如果你碰到比较没有把握的导演，事情很容易就会怪到你头上。

或碰到很需要帮助的新导演。在当时，我可还没办法给他太多帮助。我当时所能掌握的技术刚好足以应付那部片子。当然，演员也很棒。我在那部片子也用了很多手持摄影，因为我是这方面的专家，很有把握。罗杰很喜欢，他从来未曾和擅长手持摄影的摄影师合作。而我这么做也坏了工会的规矩，因为我的摄影机操作员在这上头没有我做得好。

你参与拍摄的影片预算一部比一部高，原先拍的片子预算是60万，下一部突然飞涨到150万，这对你会不会产生问题？还是说影片规模增加的幅度都还在你能控制的范围内？

我在看待预算时，从不会说："这个预算够用了，我可以拍这部片子。"我一向是能省就省，因为我知道这对制作经理和制片来说是最受用的。有的摄影师会说："不要用1万瓦的灯，我们用5千瓦就好，比较便宜。"我从来不说这些，因为我对制作费用一向是很自觉的。在《黑色星期天》中，我需要35盏弧光灯，他们说："天哪！约翰?!"我说："这是惟一可行的做法。"他们说："好吧。"事情就这么搞定了。我想这样的态度，可能是我和制作人员相处愉快的原因。拍《诺玛蕊》时，我没有用发电机。当时我只有4位电工和4个场务。那部片子的预算是500万，我原本可以要求更多，可要求更多的灯，好在我需要时派得上用场。可是我知道并不需要，我总是让制作经理、导演、制片清楚我的做法，因为只要

他们了解，他们就会知道当我突然说今天要花掉5.5万元的灯光预算时，不是在唬他们。他们会说："没问题，你要什么有什么。"从来不会质疑。而我也把这套教给我的工作人员，绝对不要超量租用器材，不要去做所谓的"保护摄影师"的无聊事，需要多少就租多少。因为有一天你会遇到像年轻的科波拉这样的好导演，要用很少的钱拍部他真正想拍的小成本电影，而你不知道要怎么拍，那你就是跟自己过不去，就是走回头路了。我看过比尔·弗雷克(Bill Fraker)拍的非常小成本的电影，也看过他拍大成本的电影，我自己也是如此，而预算多寡一直是其中的关键。我惟一会去争的是工作人员的薪水，因为我既然得以这么少的工作人员来做事，就希望他们能得到合理的报酬。

这个问题可能有点冒犯，拍《粉身碎骨》的摄影师和拍《诺玛蕊》的摄影师都是你吗？是同一个人吗？

我想是吧。如今我懂得比从前多了。我真希望拍《粉身碎骨》时就能像现在这样，那成绩会好得多。当你做出好成绩时，你总希望能维持那样的品质；有时那意味着深人你自己，深人你的自我，将自我击倒，回归到你的根，你自己真正擅长的所在。敢于运用手持摄影的胆识，并非为了展现你有此能力，而是为了当时的需要；那么做并非因为我是必须作秀的大人物。拍《粉身碎骨》时，我有勇气对导演说："对不起，马丁，这个镜头得花上5个钟头。"那是因为我当时的能力仅止于此。但我现在知道不能对某些人说那样的话，因为那会把他们吓坏。而当时我认为可以大胆地说："就是这样，不能再多也不能再少。这是最好的镜头了，我们拍吧。"或者对马丁说："现在是下午两点，这光线完全不对。"但后来我发现不该这么做，因为对导演或制片说这种话很可能会惹上麻烦。我和马丁关系深厚，我可以这么做，而我们也同样是为了品质。但不使用发电机的这个想法，却得要点胆量。不用发电机，只用少量的灯光去拍《诺玛蕊》这样一部主流电影，并不是我蓄意卖

弄，而是我直觉要这么做。我知道那并非不可能，而那也可以训练我以某种方式来打灯。我不会拥有使用大灯具的方便，认为这种方式会为影片带来那几年内别的电影所没有的质感。

镜头和底片感光度的发展是否改变了你拍片的方式？我的意思是，在过去 10 年，这些技术上的演进愈来愈好。

非常惊人。当派娜维馨公司设计了比米切尔(Mitchell)轻巧许多的 PSR 摄影机时，他们又马上设计了较小的推轨，如此便不需使用笨重的推轨。他们又发明了高速镜头(Speed lens)，一时之间，大家争相使用。几乎是紧接着，市场上又出现了 Panaflex，一种轻巧的摄影机，以及搭配的高速镜头。几家冲印厂，包括纽约的 TVC，以及洛杉矶的特艺彩色(Technicolor)都进行实验，并在影片的显影上获致重大成就，已经可以做到强迫显影两挡光圈。《廉价侦探》整部片子都是强迫显影两挡。《黑色星期天》则是强迫显影一挡，有时候两挡。《诺玛蕊》所有的室内戏都是用 ASA 600 拍的，由豪华公司(Deluxe)负责冲印。他们用化学的方式来做，而不是依靠时间和温度，类似 TVC 的做法，但品质更好，可以说非常之好。一开始，这些新的发明，像高感度底片、高速镜头刚出现的时候，我们都会利用自然光以 *f*1.1 或 *f*1.2 的光圈拍摄，并且说："噢，这太棒了。"当然，由于缺乏景深，画面中很多东西都会失焦。现在有愈来愈多的时候，我并不一定只用少量的光来拍摄。我仍和过去一样，使用较多的光线，但是将光圈缩小。在《廉价侦探》中便是如此，质感非常细致。不过由于我强迫显影了两挡光圈，大部分的室内拍摄我都是设在 *f*4.5 或 *f*5.6，呈现出的景深比一般观众习子看到的更深，景物不会失焦。

如果你用一般的方式，而要以 *f*5.6 拍摄，那你得用上大量的光，但这会将演员烤干。如果强迫显影，粒子会较粗。此外，拍《唐人街》时所使用的 Panaflex 摄影机也被证明了极具实用价值。你可以在浴室中使用，而无须将墙打掉。我的意思是，这些发明

对导演和摄影师都带来极大的便利。过去 10 年来的改变的确非常惊人。

这些新发明都对电影创作者形成挑战。很幸运，我们遇见的都是新人，像科波拉，他们都跟得上新科技，而老派的导演就很难适应。我和马丁·里特合作了 6 部片子，他就能跟上时代，我的意思是，他爱这些玩意儿。《诺玛蕊》除了其中大概 4 个镜头之外，其他 99% 都是以手持摄影的方式拍摄的。现在总算有这么一位出身自所谓的"老派"的导演有胆识这么做。我并不是说其他人都非如此，他们只是没有这个机会。也许是没有和我们合作的关系。

谈谈你使用柯达的高感度底片 5293 的经验吧。

《疤面煞星》和《过河》都是用 5293 拍的，我很喜欢这种底片。用 5293 拍《过河》的经验相当有趣：我们大部分的场景都是在户外日光下用这种高感度底片拍摄的。不过我们可以在沼泽地的树下阴暗处很有效地运用它。如果是 5247 底片，就需要大量照明。在沼泽里拍片，远远的你会觉得那里阳光普照，但里头很多地方都有阴影。5293 可以将阴影中的细节呈现得相当好，但远处的阳光却不会过度曝光，这对我来说很有用。当然，我们拍夜景时也用它，我知道这种底片在夜景能达到什么样的效果，一点问题都没有。原先我们对这种底片的疑问是，它用在白天外景时是否也能有和 5247 一样的品质。我发现事实上是可以的。

我知道 5294 也已经问世了，这种底片被认为是 5293 的改良版。

我用过这种底片，它的粒子可能比较细致一点，宽容度非常大，可以容许你些许的过度曝光或曝光不足，不会让你在犯错时无可补救。我想伊士曼公司正式的说法是，5294 在使用时感光值应设在 400，这是个标准设定值。但就像我所做过的，你可以在室内或夜景时提高到 2000，也可以降到 125。

你现在应该不会整部片子都用 5294 拍吧？

噢，当然会。现在已经没有理由再使用 5247 了。

你的意思是，从任何角度来说，5294 都是比较好的选择？

没错，如果你仔细看《过河》和《疤面煞星》，会发现和 5247 拍出来的效果并没有差别。当我将 5293 增感到 ASA 2000 使用时，看起来像是 5247 增感一挡的效果。但那并不令人讨厌。我会用它主要是因为它效果很好。伊士曼现在发展出可与 5293 匹配的印片用底片，可以捕捉它拍出的画面的细微变化，也是功德一桩。但是，在一种情况下我不会使用 5293，那就是影片有大量的光学效果，底片要一层一层地叠印时，我就可能使用 5247，因为它的粒子较细致。5247 仍是一种相当好的底片，但如果你一开始用一种影片拍摄，之后却在拍摄较暗的戏时发现它派不上用场，那何必用它呢。

你有没有试过机内色相调整(Lightflex)？

我还没有试过。但我用自己的方式做过，那是奥斯瓦尔德·莫里斯(Oswald Morris)在《孤星血泪》(*Oliver Twist*)以及那个年代其他电影用过的方式。那是将定量的光源放置于镜头前的纱网上，使影片达到特定的洗色效果。我在《冤家路窄》和《廉价侦探》中都稍作尝试。不过现在已经有置于遮光斗(Matte box)中的特殊装置，可以完全掌控所需的光线，那是非常有效的方式。可惜我还没有机会拍摄需要用到这种效果的片子。

它会不会取代色相调整(Flashing)？现在还有人用色相调整的方式吗？

我想现在还有些人这么做。不过色相调整终究会被取代；我也比较喜欢这种方式，因为我可以完全掌控。我可以通过遮光斗观看，确知我在影片上所下的光量。我很好奇在 5294 上做色相调整会有什么结果。我可能会在下部片子试试看。

你也有过使用 Panacam 录影摄影机的经验？

我在拍摄《蓝色霹雳号》的录影带片段时大量使用了Panacam。我很欣赏这种机器，尤其它可以搭配所有的派娜维馨镜头使用。除了它是将影像录在录影带上之外，它也非常接近电影摄影机。许多电子摄影师对于录影器材的设计者终于做出能和电影摄影机相提并论的机器，感到非常高兴。

录影器材的品质会随着愈来愈多的电影摄影师跨行用这种摄影机拍录影带而改进吗？

希望如此，我刚为一个摇滚乐团拍了个 MTV。但他们要求用影片拍，因为他们希望有"电影感"。有些 MTV 作品很有原创力，而这些作品几乎都是以录影带拍的。如果其中一些能以影片完成，那会很有趣，因为光学效果会好得多。电影摄影师将某种质感带进工作中，而这种质感是电子摄影师由于电子学的限制所无法达到的。不过，现在我自己和其他我认识的人都拍了录影带。我们不清楚拍摄的规矩，懂得不多，因此，就用拍电影的方式来打光，也会和工程人员讨论，看如何克服一些问题，大部分的工程人员都很开明并乐于合作。

艺术不应受制于科技，而应该控制科技。科技应该为艺术服务，而非反其道而行。电视和录影媒体由于其相关的电子科技的关系，有着控制美学的倾向。但我相信这并非是不可避免的方向，否则我们不会有《大师剧场》(*Masterpiece Theater*)或其他在英国用电子录影设备拍出来的美妙作品。我相信在这里也办得到。由于其品质并不输给影片，我预见未来会有大量的影集会以录影带拍摄，这会带动电影摄影师将技术导入录影的领域，而电视剧的品质会比现在好上 10 倍，在视觉上不会如此乏味。

你有没有看过利用空中摄影机(Skycam)拍摄的影片片段？

有，那是加勒特·布朗(Garrett Brown)发明的，派娜维馨公司正为它发展一种轻型摄影机。利用这种装置拍出来的效果非常棒，看起来就像摄影机真的悬在半空中。它是以回转机和无线电控

制的，大概除了调酒之外，什么事都能做。我认为它极具价值，你可以在无法铺轨道的场景中使用它。譬如说，在战场上或动用众多演员的戏，你希望摄影机在人眼视线间做水平游走，然后升高到鸟瞰的位置时，就用得到它。

它架设起来会不会很麻烦？

不会，而在初期，它会和摄影机稳定器一样，经历一段阵痛期。一开始，大家都像着魔般地过度使用；现在，他们开始懂得在适当的时机才使用。空中摄影机将来也会有同样的问题，也会遭到滥用，直到有个好导演能够得当地使用它。举个例子，摄影机稳定器在《鬼店》(*The Shining*)中用得很好，但在许多我看过的影片中，就并非必要了。影像在我们这行中非常重要，每当有新的器材问世时，总有被滥用的倾向。但这种阶段是必然的过程，否则你永远无法发现它的极限何在。

我对 5294 底片的看法也是如此。摄影师对底片的使用态度是比较保守一点，因为他们已经习于使用某种底片，不会轻易更换。可是当他们开始发现 5294 的好处和宽容性时，你就会看到愈来愈多的人用它，并将它的可能性推到极限。我曾将它增感到 2000 来使用，我想那差不多已经是它的极限。而我甚至在试拍时试过 4000、6000、10000，仍能拍到影像，你相信吗？

你在《蓝色霹雳号》中没有使用 5293 底片？

我用了，但并没有整部片子都用。我们在罗伊·史埃德(Roy Scheider)于好莱坞大道的夜戏中使用，还有他的公寓中的戏，以及从直升机上拍摄，需要高景深的摄影。我设定在 ASA 1700，得到 *f*5.6 光圈，可以有较高的景深。我们原本打算将它用在所有的夜景中，但没有足够的底片。

那是你第一次使用 5293，当时感觉如何？

我很喜欢，我事前做了广泛的测试。当时伊士曼对于在主流影片上用这种底片有点迟疑，因为他们还不确定他们制造的底片

会拍出什么效果？假如失败的话，可是很大的风险。但我很有信心，我试拍过，知道效果会很好。

在那部片子的结尾，那段火车与直升机相撞的慢动作夜戏，是一生仅有一次的镜头，没有再来一次的机会。我必须在低照明的情况下用高速摄影机，也必须将底片的感光值设定在 1600 到 2000 ASA 之间。后来我们拍出来的影像非常好。如果我们当时不用 5293，就得花上一天的时间准备灯光，好让照明足够做每秒 76 格到 96 格的曝光，得准备大量灯光。5293 在那种状况下非常好用，简直像是老天送给我们的。

摄影师的权力式微已经有很长一段时间了，而这也是这本书中所提到的所有事情的缘由，因为这是大家还没有感受到的微妙变化。

曾有段时间，摄影师在片厂内有很高的权力，像利昂·沙姆罗伊（Leon Shamroy）就是如此。当他们是片厂旗下的签约摄影师时，享有极高的权力。但这种权力却未被导向正途，因为那时导演到福克斯公司这样的片厂拍片，并不是由他指定摄影师，而是片厂会告诉他："利昂将为你掌镜。"导演也只能接受。由于技术的关系，以及用这种方式拍片的耗时，导演成了摄影师的奴隶。我记得我在福克斯公司担任助理的 6 个月期间，我和利昂走在场景内时，看到导演为了机械上的方便而改变镜头的设计。换句话说，利昂会告诉他："你不能这么做！把它摆到那边！把它移到这边！从这边下光会容易得多。"而这种方式和科波拉或其他新导演的拍片哲学完全背道而驰。他们对此非常嫌恶，而我也不怪他们。机械应该为艺术、为美学而调适，而不是反其道而行。对我而言，规则就是如此。摄影师不应对导演说："你得改变你的场面调度，我没有办法在过亮的窗前拍摄。"你该知道自己必须说："是。"如果你有光线上的问题，想办法解决。如果导演的要求完全不可能办到，你必须很清楚地向他说明原因，而不是说："放到这边来。"

而应该说:“你打算在哪儿拍?我没办法在这里拍,可不可以换另外一个点?”这是和导演沟通该有的方式。但现在你会发现,所谓“摄影师的权力”正开始复苏,因为和我们合作的是愈来愈新、愈年轻的导演,他们不只关心艺术,也关心技术层面。我们这些努力满足导演的摄影师,大部分都愈来愈走进导演的世界,好弄清他的底子。结果,我们对导演的重要性愈来愈大,他也给我们较高的地位。许多导演喜欢用齐格蒙或科瓦克斯为他们掌镜,而他们也愿意帮这些导演的忙。这对我来说是个好现象,因为它已经回到合理的状态。你也知道,早期的导演都是摄影师出身。现在也开始有这样的倾向,导演和摄影师有很好的合作关系。同时,我们之间也没有什么自我的问题,我和波兰斯基之间没有自我问题,和迈克·尼科尔斯(Mike Nichols)也是如此,马丁·里特就更不用说了。我们都尊重彼此的才华。在过去,由于导演受制于摄影师,因此双方处得并不好。

过去摄影师掌握权力,而且可以向导演说:“不。”导演也只能接受。这是很有趣的事,因为我们愈来愈明显地发现,大约十年前在好莱坞发生过的微妙改变,一直到现在才开始真正地发生作用,人们会说:“你也知道,事情真的不一样了。”我们现在也真的开始看到不一样的做法了。

我们这一群摄影师中,有 15 到 20 个人一直在工作。我们被聘用,并且还参加排练,好知道将来片子要怎么拍。这样的事过去从没听说过。过去导演在聘用摄影师时,从来没有提早到足够让他有时间参与排练。如今,我们大部分都必须和艺术指导、服装设计接触。我和马丁·里特去和伊迪丝·黑德(Edith Head)讨论卡罗尔·伯内特(Carol Burnett)的戏服时,她打趣地说:“我已经有 15 年没有在我的办公室见过摄影师了。”

你接片有什么原则?

依剧本的品质来定,有时这比选择导演还重要。如果剧本不

错，下一步就是和导演碰面。他和我面谈，同时，我也和他面谈。

你是否准备放弃掌镜，专心执导筒？或你仍会继续摄影工作？你如何接触导演领域？

不，我不会只做导演工作。我替 CBS 拍了《每周电影》，我希望能再多拍一些，也希望能担任剧情片导演。但我并不会放弃摄影，因为我太喜欢这个工作了，如果要我专做导演工作，那我会很沮丧。因为导演工作原本在某种程度上就让人受挫折，尤其是在后制作业时。不过只要马丁还在，我就会等着替他多拍几部片子。我现已经可以自己选择合作的对象。我有足够多导戏的机会，不用担心失业。我很喜欢导演工作，但我更喜欢同时导演和摄影。

你在拍《每周电影》时，身兼摄、导二职，你的注意力是否会分散？工作是如何进行的？

那易如反掌。我用我的班底，他们知道我想要摄影。我告诉他们如何下光，然后我和演员沟通，工作人员准备好时会叫我，我回来看演员在场景中的感觉，也许稍微修正一下灯光。接着就开始拍。我发现那非常简单。我的注意力有 90% 在演员身上，10% 在摄影上，一点都不难。在和陌生的工作人员合作时也许会有困难。在拍某些片子时，或许也会有困难。有一天，我也许会接拍戏剧性浓厚的片子，那时候，我就真的需要一位摄影师，好有较多时间去应付剧本和演员。但我永远不会放弃摄影。

第三章　约翰·巴利

摄影师并不必然决定一部影片的风貌，整部影片应由导演与摄影师的对话与互动来完成。对我而言，最成功的经验总是和那些心中已有影像的导演合作而来的。

根据好莱坞的工会资历规则，多数摄影师在45岁左右才算真正跨入电影工业，一试身手。30多岁的约翰·巴利(John Bailey)要比别人早十年打入这个圈子。在最近5年之内他拍了7部剧情片，由于他的洞识、创意和影像上的表达能力，很快建立起摄影师的声誉。他是另一个好莱坞一夜成名的传奇吗？如果你知道他15年的苦干，就不会这么想了。

巴利和乔治·卢卡斯(George Lucas)、约翰·米利厄斯(John Milius)、兰德尔·克莱泽(Randall Kleiser)同期就读于南加大的电影研究所。当卢卡斯等人在离开学校短短几年内开始执导影片时，巴利仍在努力争取工会资格。在南加大的两年中，他拍了无数学生电影，稍后，又拍了许多低成本制作，获得许多无价的工作经验。得到工会资格后，他担任了5年的摄影助理，然后晋升为摄影机操作员，拍了《三女性》(*Three Women*)、《欢迎到洛杉矶》(*Welcome to L. A.*)、《最后的表演》(*The Late Show*)、《天堂岁月》等电影——传统好莱坞版本，奋斗以晋升上层社会的故事。虽然对巴利而言，他的历程可能更快速些。他努力要成为摄影指导，当他觉得某个计划、某个导演、某个摄影师对个人成长有助益时，便会极力争取机会和他们合作。他观看、学习他曾共事过的摄影师的作品，而不是任

一特殊风格或是摄影模式的俘虏，《凡夫俗子》和《美国舞男》风格上就相距十万八千里。巴利坚持每部片子要有独特的性格，他试着让视觉风格显露，并增强材料里所隐藏的构想。好莱坞的摄影师中，巴利算是相当年轻的一个，这是令人兴奋的，因为他有想像力、能力和时间，在未来的岁月中把他的视觉概念推展到极限。

作品年表

1978　《大道之夜》(*Boulevard Nights*)

1979　《美国舞男》(*American Gigolo*)

1980　《凡夫俗子》(*Ordinary People*)

《天涯一段情》(*Continental Divide*)

《高速公路大疯狂》(*Honky Tonk Freeway*)

1981　《豹人》(*Cat People*)

1982　《不着痕迹》(*Without a Trace*)

That Championship Season

1983　《大寒》(*The Big Chill*)

《锦绣年华》(*Racing with the Moon*)

《格林威治村的教皇》(*The Pope of Greenwich Village*)

1984　《三岛由纪夫传》(*Mishima: A Life in Four Chapters*)

1985　《四大汉》(*Silverado*)

1986　《那一年，我家……》(*Brighton Beach Memoirs*)

《十字街头》(*Crossroads*)

1987　《登龙有术》(*Light of Day*)

Swimming to Cambodia

Tough Guys Don't Dance(视觉顾问)

1988　《意外的旅客》(*The Accidental Tourist*)

Vibes

1990　*Hollywood Maverick*

My Blue Heaven

《大道之夜》是你担任摄影指导的第一部片子？

是的，也是我非常喜欢的一部片子。那时《纽约战士帮》(*The Warriors*)也刚出来，有许多关于帮派电影和暴力的骚动。《纽约战士帮》赚了大钱，其余的电影便赶着一窝蜂的热潮。《大道之夜》完全被误解了，它并不是部赶热潮牟利的片子，主题并非暴力本身，而是两兄弟之间的关系，他们碰巧生长在这样的环境中，我深深为这部片子吸引。就个人经验而言，好像在外国拍片。我们雇了许多当地人，片中许多次要角色都是帮派中的孩子。有时也会有工作人员缺席，因为他们在前一天遭到殴打。它不但是个拍电影的经验，也是个社会经验。我觉得自己和影片十分亲密。在当时，那算是我相当不错的作品。

你做摄影指导第一天的工作状况如何？

我觉得很有自信。因为迈克尔·普雷斯曼(Michael Pressman)和我已经做了周全的准备。我们勘查过拍摄实景，安排了一个摄影镜头程序表，确切知道自己想要什么。那是个白天的外景，所以我毋需担心打灯的问题，我们做了个漂亮的推轨镜头。第一天非常顺利。

没有焦虑，没有挂念？

我是有些焦虑；每部片子开始时，我都会有些不安，但逐渐会有变化和进步。我做摄影助理的第一天可能比当摄影指导的第一天更紧张。当摄影机操作员的第一天，也非常紧张。大概要三部片子之后，才开始感到自信和舒适，有时可能还要更久一点。《豹人》的第一个工作日就给我很大的压力，因为在一个小小的场景中有许多困难的拍摄。有个著名的音乐家曾说，当他们站在翼幕中等待上台时，并不知道自己是否能克服反胃的呕吐感，站上台去表演。那是很真切的描述，当你得站到台面上，在观众面前演出时，都会有相似的经验。如果你只需打卡上下班，事情就完全不一样。

你当初是如何对摄影感兴趣的？

这得回溯到大学时代初次看外国电影的经验，那是60年代初期，我开始看柏格曼和早期法国新浪潮电影，早期的特吕弗、夏布洛(Claude Chabrol)和哥达尔(Jean-Luc Godard)。那是我从未见过的拍片方式。我认识到影像的魅力要大过语言，尤其是对新浪潮电影工作者而言。我知道，我想拍电影。最后决定进南加大刚成立的研究所，他们大学部电影系已有多年历史，不过，研究所是新的。那是使人头晕目眩的两年，因为研究所刚开始运作，对于如何组织教学与系务没什么概念，只是放任一切自由运转，整个状况令人兴奋。基本上，我得到一个看遍无数电影的机会，我们可以整夜反复观看现代美术馆二十几部德国表现主义的片子，常常做那样的事。与我同时在南加大电影研究所就读的有乔治·卢卡斯、约翰·米利厄斯、兰德尔·克莱泽、哈尔·巴沃德(Hal Barwood)、马修·罗宾斯(Matthew Robbins)、沃尔特·默奇(Walter Murch)和威拉德·海克(Willard Huyck)。他们离开电影学校之后就开始在主流电影圈中拍自己的片子。而我当时仍在拼命挤进工会以担任摄影助理。

你进电影研究所时是否已打算在摄影方面发展，或是尚未那么明确，只是希望进电影圈？

我感兴趣的是电影工作中影像的制造及影像与叙事嵌合的过程。在课堂中看了这么多片子，把声音关掉，反复观看每个镜头，于是我决定修摄影课。授课老师吉恩·彼得森(Gene Peterson)教学非常灵活且充满了活力，他真正带我走上摄影之路。他不是戏剧摄影师，背景是记录片，但他确信，电影是由摄影师创造出来的，这观点多多少少说服了我。当时我就决定，无论以后会担任什么样的工作，我一定要对摄影机的操作与可能性尽可能熟练，作为一切工作的基础。在南加大的两年，我全心拍学生电影。毕业后开始在任何我能找到的奇怪工作中担任助理。对我而言，摄

影慢慢变成了一种承诺和偏执。进入工会后，我觉得自己至少已经在球场上，并且有一套制服了。我可能是个看管装备的生手，但有天会成为捕手，只是时间的问题。我很快觉察到很多摄影指导并没有我与我的朋友那种狂热及兴趣。所以我觉得竞争不多，许多人只是混混罢了。我决定把那些可能对我个人成长最有帮助的摄影、导演和拍摄计划找出来，跟随他们一起工作。

在你眼中什么要素决定构图的好坏？对称、光线、色彩还是焦点？

任何一个镜头的构成都有些轻重不同的要素。如果画面是完全抽象的，最重要的就是颜色了。你必须决定什么颜色要收敛些，什么颜色要强调，两者之间如何平衡。当你处理单一色调的画面时，最重要的可能是光的问题。你必须决定你是否要强烈的背光或是交叉打光等。所以，没有什么一定的法则。当我准备拍一个镜头时，首先分析的一定是构图。重要的考虑还有颜色、镜头焦距、运动、结构性的平衡和焦点。这些都是基本要素，面每拍一个镜头，便会不自觉地检视这些原则。当了四年的摄影机操作员，因为我的训练背景，构图对我而言是非常非常重要的。我认为没有哪个美国摄影师真正关心构图，外国摄影师比较在意。如果你接了一个非工会单位的案子，可能自己操作摄影机、自己打光，最后才能想到构图。特别是在拍摄时间很有限的状况之下，你忙着打光、摆机器，构图常常变成后知后觉的一件事。因为我有 4 年的时间毋需考虑别的事情，只要专心为每个镜头找出 15 种不同的构图，所以，构图对我而言变成极重要的一件事。

操作摄影机对于晋升为摄影指导来说，是个很好的准备。

是的。我也能比较超然地分析不同摄影师的风格。有许多摄影师来自非工会的制作单位或是广告圈，一出道就是老板，像我一样有余裕。今天早上，我也谈到导演经验中类似的情形。除非导演有舞台剧的背景，他没什么机会看其他导演工作。除了自

己摸索得来的经验，他不会知道太多导演的事。有些摄影师的经验也是相同的，他们无人可追随，只能观看自己的作品。我有幸追随很多优秀的摄影师，从他们身上学到很多东西。我想，那是很好的准备工作。

其他的电影摄影师或平面摄影师对你有什么影响？

戈登·威利斯对我的影响大过其他人。我的想法不一定能代表所有的人，但我认为他是卓越的美国摄影师。摄影师现在得到的尊敬和了解都是他一手挣来的。他持续地和出色的导演合作，选择出色的题材。许多优秀的摄影师没有那种直觉能为自己挑选适当的导演和适合的剧本，戈登却有。他的作品中即使是那些可能是败笔的片子都十分有趣。摄影上，我喜欢他打的光。他很勇敢，执著于控制构图。他几乎成为静照摄影师了，不再像过去那样移动摄影机；一旦动了，必然是非常刻意小心。移动摄影机往往会使你失去对灯光和构图的控制，你无法阻止这种状况的发生，对我而言，那是项公平交易。我喜欢移动摄影机的兴奋，但必然要损失其他方面的控制，然而我获得移动摄影机所产生的能量和动感。位移使工作深具挑战性。如果要拍推轨或升降镜头，从房间的一角移到另一角，且横摇 270 度，就必须想想如何打光，特别是实景拍摄时。你会花很多心力去藏灯，不停地被迫发明新方法来打灯。有些方法你开始时是不愿意选择的，然而结果变得十分有趣。我为这种情况做了许多努力，我喜欢和那些把布景舞台看成是实景的艺术指导一起工作。我知道艺术指导喜欢搭没有天花板的布景，我也喜欢那种感觉。《美国舞男》中，我们用了许多这种布景。艺术指导南道·史卡费欧提（Nando Scarfiotti）以那种方式搭了许多景，为我制造了不少问题，但也使我学会更负责任地面对挑战。南道也是《豹人》的艺术指导，搭了许多硬顶天花板布景，很多布景是两层的，所以第一层的天花板必须是硬顶的，有些布景甚至第二层都是硬顶天花板，我们用广角镜拍了许多仰角

镜头，所以常会看到大部分的天花板。

不过，回到其他摄影师的问题，我非常喜欢齐格蒙的作品，也喜欢阿尔曼德罗斯的作品。法国摄影师中，我喜欢皮埃尔·路荷曼(Pierre Lhome)，也喜欢让·鲍福蒂(Jean Boffety)，60年代，他拍了大部分克劳德·梭堤(Claude Sautet)的影片，还有许多罗伯特·艾力卡(Robert Enrico)的片子。我是杰弗里·昂斯沃斯(Geoffrey Unsworth)的影迷。还有意大利摄影师鲁基·库维勒(Luigi Kuweiller)拍了艾力欧·皮楚(Elio Petri)的电影。我想，欧洲摄影师对我的影响要超过美国摄影师。60年代初新浪潮电影的摄影在我心中留下深刻的印象。那些片子不是在大街就是在实景拍的，看起来很自然。当欧洲摄影师开始使用彩色片时，用的是一种柔和的彩色底片，好莱坞主流电影圈当时还不知道这种底片。60年代中、末期的英法摄影师对好莱坞70年代的彩色摄影有极大的影响。许多制作开始走向彩色化，大多数拍彩色片的摄影师却是资深的黑白摄影师或明调彩色歌舞片工作者。彩色片盛行时，他们维持着一成不变的打光方式——强烈的硬光，大量的发光，不用顶光，外景则用强烈的阴光。我不喜欢当时电影的面貌，而喜欢高达和拉乌尔·古达。我也爱亨利·笛卡(Henri Decae)和特吕弗早期的电影。那时我很年轻，认为那样的摄影才是真实的，美丽、光鲜的好莱坞样式一点都不真实。现在我多少改变了那种想法，我对古典好莱坞电影有着爱慕与敬意。然而，虽然我开始整合运用那些技巧，但那仍不是我的风格。当欧洲风格开始渗透到这儿的电影圈时，年轻一辈活跃于美国的摄影师有科瓦克斯、齐格蒙和约翰·阿朗索，他们的风格和欧洲摄影师也有异曲同工之妙。

你如何界定摄影师的功能？都做些什么？

我为导演工作。那是我沟通时的基本原则，也是我的责任。这是从阿尔曼德罗斯学来的，对我而言他是个典范，全心全意和导演一同工作，相互沟通了解，一起发展影片的风格。他不仅使

拍摄按进度进行，满足电影公司的需要。前置作业极端重要，我不会在开拍两星期前才开始准备，仅仅和导演做了几次模糊的讨论就动工。我喜欢和导演一起看很多片子，讨论电影的风格，一起一段段地检视剧本。例如，和保罗·施雷德(Paul Schrader)一起工作，我们会逐个镜头讨论，然后画出分镜表，到达拍摄现场时，事情可能完全改观，我们也可能发现，结果相当不同。

无论如何，你希望能事先达到某些共识以作为基础。

我喜欢那样的工作基础。喜欢和导演有共同的事前准备。导演是影片成功与否的关键，如果导演的想法不能实现，电影就完全没有成功的机会。所以实现导演的想法就是我的职责所在。

所以，基本上你的工作就是把导演心中的影像具体化。

是的，我很幸运能和具丰富视觉影像的导演一起工作。我不知道如何和我不认为具影像能力的导演一起工作。罗伯特·雷德福(Robert Redford)不被认为是个视觉化的导演，我曾和他一起工作过。虽然他对自己公司制作的电影有很大的影响力和控制力，但到现在他仍只被当成是个演员。大部分的人都没有觉察到，他是一个真正的电影工作者。我拍《凡夫俗子》的时候，常被问到一个问题："你和一个演员一起工作，他有些什么样的视觉影像？"事实上，他对《凡夫俗子》有着很棒的影像感，不一定是一个个镜头的构成，而是整部电影的情调与质感。他有清晰的想法，花很多时间发展延伸他的构想，努力阅读有关书籍，并和阿尔文·撒金特(Alvin Sargent)一起经营剧本多年，完全生活在电影中。

一般而言，一部片子的视觉影像和风格，你有多大的自由度与创作空间？

可能有一些。我把它当成是自己和导演之间的对话。我想，导演对我感兴趣，不是因为他想要特别的风格，我拍的每部片子看起来都很不一样，连续拍了《美国舞男》和《凡夫俗子》，看起来也很不一样。如果有导演邀我拍片，那是因为他心中有着某个特

定的风格形式，希望能和我一起发展成影像。有时候，对于要如何拍摄我并没有很强烈的主张，我工作了很长一段时间，才开始有了较清楚的方向。拍《豹人》时，除了希望它和《美国舞男》不同外，施雷德和我并不真的知道我们到底要什么风格。所以开始看电影，看了很多20年代德国表现主义的电影，它们有种超现实的风格形式。即使是外景，看起来也像内景。我们集中焦点观看这类片子，也看考克多（Jean Coctean）和法兰茹（Georges Franju）的电影，寻找影像的诗意。20年代的德国电影走得蛮极端。考克多和法兰茹有德国形式的渊源，又有法国诗意的敏感度，他们的片子有种温和的气质。我们试着整合两者，吸收两者的精华。我发现和导演一起看电影是建立沟通基础的好方法。

对你而言那是个很好的参考点？

对我而言，关键电影是《同流者》（*The Conformist*）。我们刚谈到摄影师，我忘了史特拉罗（Vittorio Storaro）。戈登·威利斯和史特拉罗是我最崇拜的两个人。我大概看了《同流者》25次，当我们准备《美国舞男》的时候，施雷德和我一起看了五六次。对我而言，那是个宝库，电影制作的教科书。所以《美国舞男》刻意模仿《同流者》的风格特色。我们也看奥森·韦尔斯的片子。看了好几次《审判》（*The Trial*），因为它是以广角与人造景深的方式拍摄的。准备《美国舞男》时，我们也反复看了很多次《历劫佳人》，有个下午我接连看了《同流者》和《历劫佳人》，我了解到贝托路西（Bernardo Bertolucci）的运动感，出人意表、令人屏息的升降运动来自韦尔斯。你可以在贝托路西的片子中看到很多韦尔斯的灵感，虽然并不明显，但他的情调、质感和韦尔斯很不同。贝托路西和韦尔斯拍电影的美学几乎是相反的，但他们移动摄影机的方式非常相似。如果我记得没错，贝托路西的《革命之前》（*Before The Revolution*）明明白白地模仿韦尔斯。电影工作者通常看很多电影。

你比较喜欢和哪种类型的导演工作？是专心指导演员，把技

术问题留给你的导演？还是对摄影有些想法，想时时与你互动的导演？

我知道有些摄影师喜欢全盘控制局面，导演只管和演员一起工作，他交待摄影师每个镜头涵盖的情节与对白，其余的事便留给摄影师。我也能那么做，多少有点诱惑力。然而，有讽刺意味的是，你虽然有全部的自由，其实等于没有自由，因为你惟一的自由要受限于导演和演员的工作，一个只管和演员工作的导演通常不会制造出很有趣的走位，而走位是摄影机运动和视觉律动的关键。我更喜欢和从演员和摄影机的角度来思考走位的导演一起工作，那是种共舞与互动的关系。若有个导演对你说："我想要这种镜头。"你可能会感到颇为沮丧。然而，实情并非如此。通常那只是个初始的想法，从那儿开始讨论，发展出一些可行之计。施雷德和我就是如此互动的。许多东西开始的时候并没有想到，但循着一个起点，不断往前推进，激发出更好的点子。兴奋的导演把演员视为电影中的一个元素，当然，他们是最重要的。其他的条件都次于表演和剧本。但是，即使演员导向的导演如约翰·史莱辛格(John Schlesinger)也非常视觉走向。他对自己想要的镜头有很特殊的想法。《高速公路大疯狂》中有几个花费很大的镜头，如果有某些事情发生，譬如演员没有走到定位，出了差错破坏了构图，或光线没有依我们决定的方式打在演员身上，史莱辛格便会喊"停"，我们会重来一遍。他毫不妥协地想要掌控所有的元素。表演当然是最重要的部分，但是它必须和构图、摄影机运动、灯光等要素配合。导演是否能成为电影人或艺术家也就在于他是否有能力把这些元素组合在一起。

一般而言，你常和一些比较视觉导向的导演工作。你不主动选择和不够视觉化的人一起工作。

只有罗伯特·雷德福。第一次碰面时，我就告诉他：我想拍部属于我的片子，就和我想为他拍片意愿一样强。那小说一出书我

就读过了，很吸引我。那时我还是个摄影机操作员，雷德福是制片，沃尔特·科布伦茨（Walter Coblenz）是我的老朋友，那时担任《赛车争雄》（*Two Lane Blacktop*）的助导，而我是那部片子的摄影助理。我在那些年间一直和沃尔特保持联络。他后来离开了雷德福的野林制片公司（Wildwood Productions），自己出去闯天下，但把我介绍给雷德福。我告诉雷德福："我要拍这部片子。"

结果呢？想想以前和雷德福一起工作过的摄影师，他可以聘请欧文·罗兹曼、戈登·威利斯、康拉德·霍尔或任何已成名的人。但他却雇用了你。

我从来没问他为什么。我想，他并不想用明星摄影师，不要一个必须分神处理的人物，使他无法专注于演员工作，对演员有全面的控制。他需要能沟通的工作伙伴，他非常能言善道而且聪明，在他自己关注的焦点上显得十分独特。他需要一个有弹性的人与他对话。当然，我拍那部片子强烈的愿望也影响了他。他看到我拍卡林·阿瑟（Karen Arthur）的《遗产》（*Legacy*），是部16厘米电影，讲一个女人的故事，很像《凡夫俗子》中的玛丽·泰勒·穆尔（Mary Tyler Moore）。《遗产》追踪这个女人夏日中一天的生活，她的丈夫出差，小孩参加夏令营去了。在这天结束时，她精神完全崩溃。这女人像《凡夫俗子》中的贝丝有着强迫性的洁癖。雷德福认为摄影本身必须能凸显传达这个女人的特色。《遗产》是用16厘米拍的，所以它的景框是方形的，影像经过极严谨的设计，非常清楚干净，那也是我对《凡夫俗子》的想像：干净、肃穆、质朴。我们讨论了不少关于《遗产》的事。

开拍前，对于片子的视觉风格你们有些什么样的讨论？你想如何建构这部片子？

我们一起看《同流者》。

又是《同流者》！

我要求每个合作的导演都看看《同流者》。即使觉得它太绚

丽，对我们而言完全不适合，却充满了能量与活力，也是个讨论的起点。这种过程令我们获益良多。雷德福觉得《同流者》在风格上对他而言太过富丽了。他非常投入贝丝这个角色，在开拍前，他比任何人都清楚这个角色。所以，我们讨论种种关于她的事情，关于她的房子该如何地完好无瑕，然而它多少仍有些扭曲偏执。他会谈起心中所见的影像，在餐桌上应有的小物件。所有的东西都很适合这张桌子，但它们的位置看起来就是稍稍有点不对劲。他觉得发现这个房子里的物件稍微有点不对劲或与环境冲突，会增加某种紧张度。我想它并没有完全实现我或雷德福的想像。

有哪些和电影无关的经验对你作为一个电影人有所助益？我注意到你对艺术有很大的兴趣。

我收集印第安艺术品多年了。艺术对我而言非常重要，我花很多时间在它们身上。美洲印第安艺术是非常抽象的，它处理地球上各式各样的题材。我了解欧洲艺术之前就已接触到美洲印第安艺术。我不知道它对我是否有直接的影响，只是喜欢将那些艺术品留在身边。我也收集平面摄影作品，那是开始于购买爱德华·柯蒂兹（Edward Curtis）的美洲印第安影像。也因为工作的关系，很自然地我便开始研究它。我还在电影学校的时候，从不看平面摄影作品，最近5年才开始收集并研究。自从我成为摄影指导之后，那对我的工作有极深的影响。

从哪方面而言？

我所拥有的静照大部分都是黑白的。静照摄影师对影像有某种电影摄影师所没有的控制。观看我喜欢的静照设计会得到一些想法，并尝试抽取其中的元素应用到电影摄影上。例如，拍《美国舞男》时，李察·基尔的服装师是亚曼尼（Armani），我看了很多意大利服装摄影杂志，注意到时装广告很喜欢用好莱坞硬光。那时我们的服装摄影还停留在柔和和淡彩的风格。我开始看很

多有清晰暗影落在墙上的照片，这种风格最近两年大受欢迎。我蠢蠢欲动，想要以那种模式作为影片的风格。施雷德和我看了许多杰出的服装摄影，因而决定在《美国舞男》中也使用硬光，墙上的影子也成为构图中的一个要素，我们用基尔的影子来平衡他的影像。艺术指导史卡费欧提刻意让基尔的公寓呈现灰色单色调的面貌，所以我们可以用墙壁来产生影子和光形。你每次看这公寓的感觉都不一样，因为投射在墙上的光都不一样。这墙几乎成了一张画布。

《美国舞男》视觉上有趣的部分是它看起来不像在洛杉矶，至少它看起来不像电视剧或别的电影中的洛杉矶。《美国舞男》中的洛杉矶看起来很有趣，也很具有感官性。你捕捉了时空中的某种特质，一般媒体上不常见到。

我们知道内景的部分非常风格化，有特殊的面貌，有强烈的构图和灯光。如果我们不想直接走到大街上拍现成的景，如果真那样做，这片子会四分五裂，所以我们花了很多时间勘景，修饰了部分实景，在一天中的某些特殊时刻拍某些场景，例如魔幻时刻。要不然也会在无聊的地方找些干扰人心的构图。例如，我们必须对 Sotheby Parke Bernet 这栋无聊的建筑拍个大远景，但我试着找到一个平常你不会用的方式来框取这栋建筑。事实上，在建筑物内部发生的整场戏，摄影机从一堵墙晃到另一堵墙，加上演员的走位，使你没有任何方向感。整场戏最后一个镜头是在建筑的背后，但我们在魔幻时刻拍摄，因为蓝光衬着绿草看起来会非常好。棕榈泉的房子是另一个刻意的选择。保罗希望在山壁前看到白色房屋的正面：暗蓝色的天、黑色的山形、白色的房子。那是个二次方的平面。李察·基尔开车到房子前也是个抽象的镜头。我们选择拍摄的海滩屋，并不是以海岸线为准，而是以房屋下面的景物为准。我们挑的那排房子都是建在铁架上，整个景看起来很诡异——房子仿佛悬挂在海面上。那是幅心中的风景，人物在房子

下走动。这场戏的结尾李察和妮娜靠在一些柱子上，两人的身影在最远的一幢房子下，更远处隐约看到岩洞和一只小船，那感觉仿佛是世界末日的到来。当时基尔正处于全然的绝望中，他觉得全世界对他关起了大门，无处可去。虽然那是片中绝望的一刻，这个镜头仍有着惊人的感官性。保罗和我深深为这种奇异的组合所诱惑。

白天拍外景，多少必须把你的意愿强加于环境。你是如何在环境的限制下工作？

许多时候很幸运地有导演与制片来分担，为你筹划。他们会想在特别的灯光下拍某些场景，比如施雷德就喜欢在魔幻时刻拍摄。雷德福也希望在中西部的某个时间拍摄；当树叶开始掉落，当天空变成铅色，积云重重；当你有着英格兰的天光的时刻。所以工作行程的安排就比较容易。然而，这种情形并不是经常发生的。除此之外，还有构图和运动的关系。你无法操控日光，某些摄影师因为不喜欢强烈的日光，所以使用大块丝幕和滤镜，让光线较柔和。然而，那么做在本质上并没有改变任何事，你不能改变颜色或光的其他质感。我喜欢刺眼的日光，那种干净、清晰的质地。拍《高速公路大疯狂》时也一样，每个人都想到佛罗里达找阳光，我用了许多硬光。拍《天涯一段情》时，我们希望科罗拉多的山脉看起来非常晴朗、明亮、饱和，也很幸运地拍出了那种感觉。当我们待在那儿的时候，天气有点阴阴的。芝加哥的戏则希望看起来有种封闭空间的阴冷感觉。开始拍的时候已经晚秋了，天空呈灰暗的铅色，我们在 Loop 附近拍，阳光出现时并没有晒到我们，就好像在纽约州的峡谷中拍摄一样，整天的光线都灰暗而无精打采。我喜欢那种感觉。我希望芝加哥和山区的影像有强烈的对比。

当你开始打光时，第一件要做的事是什么？

你要拍的场景应该有个合理化的光源，首先要注意的就是场

地中的光线来源。即使剧情毋需光源打灯，我也得找一个想像中的光源，不管有没有道理。我必须找到空间中的一个点作为发光体所在，不论那是真的或假的。如果身处实景，自然光明明白白地摆在那儿，事情就很简单，那是我喜欢在实景拍戏的原因之一。如果我们要在这屋子里拍，我可能会用现有的光线来拍，再补一点点阴光。在摄影棚中很难做出那种效果。

那种自然光的感觉？

是的，从真正的房子或商店中拍到的影像很难在摄影棚中复制。然而在摄影棚中，我会试着复制。《凡夫俗子》中有场戏是下午 4 到 5 点之间，康拉德与柏格博士相约。我们在 10 月初到 2 月之间拍这部片子，正是天光最短的时候，下午的一个小时内，日光变化很大。所以他们相遇的每个镜头，光线都很不一样。开始拍午后的戏时，光线是微阴的；第二个会面镜头有些许阳光；第三个镜头有着非常风格化的落日；第四个镜头是魔幻时刻，室外有蓝光；第五个镜头是晚上了，窗外的霓虹灯已经开始闪烁，最后一个会面镜头是在半夜，我希望房间里没有光，只有柏格开门时，同时打开头顶的灯，我要的是那种深夜孤灯图像式粗糙的感觉。光源不在影像中，因为在头顶上。它很像戈登·威利斯用的小灯笼。在他们常坐的房间中心，灯光的亮度很强，愈靠近墙壁，光愈弱，我没有加任何光，所以离光源愈远，人就愈暗。当康拉德退缩到角落，变得很暗，影像粒子很粗，回到灯光下、头顶上的光则亮得发热。决定如何打亮一个场景，要考虑的大概就是这些了。

在许多实景中，我会遇到荧光灯(fluorescent lights)。我通常会用实际存在的荧光灯，再加上自己打的灯。我喜欢荧光灯，它有种其他灯光所没有的独特之处。在《天涯一段情》中的新闻办公室就是使用荧光灯。荧光灯传统上被视为棘手的难题，摄影师都讨厌荧光灯。然而戈登·威利斯在《大阴谋》(*All the President's Men*)中"华盛顿邮报"(*Washington Post*)的戏中就用了荧光灯。在

摄影棚中拍摄，可以选择任何他想要的灯光，但他却装了上百支荧光灯，在摄影棚外缘的墙上再装些平衡的小灯。他不在摄影机内矫正色温，据我所知，都是在冲印厂做。我曾用滤镜矫正荧光色温，现在不这么做了，我把工作留给冲印厂，结果相当好。然而在拍摄时荧光灯未矫正过的绿光在负片上留下的质感，很接近现代大办公室中的灯光，我们对办公室建筑情绪上的感受正是如此。别的打光法对我而言不太受用。我喜欢荧光灯的样子。

你是否特别注意光差（Lighting ratios）和色温（Color temperatures）？所有摄影教科书都很强调这两点。

那是以颇为独裁的方式来看待摄影。然而，当我还在读摄影时，这观念还十分模糊，现在则非常普遍地受到重视了。颜色变成一个非常重要的戏剧性元素，摄影师刻意要打破色彩的平衡。但我个人并不太注意色温。事实上，我用了很多色纸来改变色温。一旦考虑到光差，我就会那么做。我对光差的控制非常严格，因为我想维持某种一致性。我不希望交互剪接一个 4:1 的光差和一个 6:1 的光差。现在我有足够的经验，用眼睛就可以知道如何补阴光。许多摄影师都可以用肉眼判断如何补光。

你使用柯达高感度底片 5293 的经验如何？

第一次用是在《不着痕迹》中，从那时起，每部片子我多多少少都用到一点 5293。在《大寒》中，我也用了许多，几乎全部内景都用 5293 拍的。拍《大寒》时，我同时在冲印其他几部电影的放映版本，因此对反差和粒子问题很挑剔，特别是 5293 的翻印版。我早该料到高感度底片会有那种效果，但当它刚上市时，每个人都那么热衷地使用它。同时有很多印片底片的问题使我们忽略了 5293 的真正问题所在。直到拍摄《锦绣年华》时，我才开始正视问题所在。那是部古装片，我不喜欢第一周的毛片，决定用 5247 拍某些场景，结果情况大大地改善，因为我用了修改过的 84 底片来印片。所以在《锦绣年华》中我用了很少的 5293。现在回头看看，

我想 5247 的底片好多了，它有更大的宽容度，较小的反差，粒子较细，而且经过几次翻印，画质也不会差太多。我试着避免用 5293，但那是个悬而未决的问题，因为现在 5294 已经取代了 5293，5294 的感度又比 5293 高了一些。我在《格林威治村的教皇》中第一次使用 5294，不过倒没有特别热衷于这种底片。现在我只用它来拍晚上的外景。我会尽可能持续地使用 5247。

因此现在你觉得 5294 的使用很有限。

底片的通性是感度愈高，粒子和反差愈大。我用 5294 来拍夜间外景，画面中大部分是黑色的，所以你不会注意到粒子很粗。但我将 5247 设定在 ASA200，大部分时间对我而言是足够的。在我可以控制灯光的地方，不需要任何比 5247 更高感度的底片。我不想把光圈收得太小，因为我用了纱网，若是收小到 *f*3.2 或 *f*4 以上，较广角的镜头就会开始显露出网子的形状。所以，我没有什么理由要将光圈收小到 *f*5.6 或 *f*6.3，除非我使用更高感度的底片。

5247 和 5293 之间是否有些明显的差异？

是的，特别是《大寒》。如果你仔细看最后的放映版本，马上就能分辨哪些场景是用 5247 拍的，哪些场景是用 5293 拍的。事实上非常明显，特别是当两场连接的内景用不同的底片拍时，看得最清楚。然而，从拍摄到最后放映的中间间隔了一年，在拍了另外几部片子之前，你没有机会检验最后放映的成果。

你是否有任何摄影机内色相调整的经验？

不，我不曾用过。因为我不想要那种效果。基本上它让底片事先曝光。非常基本形态的色相调整，在镜头前一片玻璃上闪白光或色光。60 年代中期弗雷迪·扬（Freddie Young）在《伦敦间谍战》（*The Deadly Affair*）就用了这种技术。后来有个英国摄影师把机器改装得更完好，在《魂断梦醒》（*Young Winston*）中的某些场景便用此机器添加了全面的色雾。根据你闪过色纸的色光，你可以

变换每个场景的颜色。

这种过程是否将取代色相调整?

色相调整已丧失某些神秘感。它必须在冲印厂中对负片做额外的处理,那是很危险的。大部分时候,只有在使用一点点阴光,状况较易控制的情形下使用色相调整。例如,有时拍夜间外景,我会挂一张 12 英尺 × 12 英尺的丝幕,将 1 万瓦的灯放在摄影机后面 75 到 100 英尺处,打在丝幕上。如此场景上有光,又不会影响到天空的黑色。但是,若做色相调整,会影响到负片上的所有东西,包括黑色的天空。我不喜欢那种效果,我喜欢黑色很黑。有种情况我可能会用色相调整——强烈日光下,大场面的白天外景,我希望画面反差不要太大,又无法用任何阴光。例如,若在丛林拍一场戏,无法带太多灯具又无法补阴光,我可能会用机内色相调整。

你有没有用过 Panacam?

只有在示范的时候。它真的很棒,我蛮喜欢的,它是为电影摄影师设计的,为那些不具电子技术背景的摄影师所设计的。它很像 Panaflex,使用派娜维馨的电影摄影机镜头、滤镜和遮光斗。你会感到自己在使用电影摄影机,而不是电子摄影机。

把这两个领域结合在一起?

确是如此,它是个主要的突破。电影和电子录影之间的藩篱是非常人为的,这两个领域会随着技术的改进,愈走愈近。

当更多的电影摄影师涉入录影带制作的领域,录影带的品质应该会提升;因为在打光的方式上,他们会提供更多电影的风貌给录影带制作。

这是绝对会发生的。看看英国的录影带,其中的灯光、构图、摄影就像拍电影一般,因为他们的电影技术人员也在录影带的领域工作。这也是最近的状况。我想,有许多电影摄影师对录影带的制作也感兴趣。

加勒特·布朗(Garrett Brown)发明了一项新设备 Skycam,你是否曾经听说过?

我看过示范带。Skycam 是将摄影机吊在滑车上的一根小杆上,滑车跟着缆绳跑,缆绳又固定在三四个不同的点上,透过遥控系统操纵这些缆线,摄影机可以在任何你想像得到的轴线上移动。悬挂在地面上方,它可以上下升降,也可以东西向、南北向,或任何方向移动,也可以上下左右摇摄或自由地悬挂。透过录影监视器来操控,你可以对焦、调整光圈。这个装置可以从地面到缆绳能到达的高度,所以它能做任何直升机能做的事情,可以从某人的特写开始,往后拉到空中,绕着人物移动,再下降到他们身后等等。它真是不同凡响,我想它将会大量地被运用。

是否会比架轨道更麻烦?

开始的时候可能会比较麻烦点,因为要架设那些缆绳和杆子。但它让摄影机有全然运动的自由。你可以做任何以前未曾做过的运动。

你是否密切监督冲印厂的工作?

非常密切。只要我在城里,便会在早上拍摄之前去冲印厂用高速放映机看毛片,天天如此。若是在实景拍,也会每天和冲印厂通电话。我喜欢和特艺彩色工作,因为到目前为止,我和他们的接触都很顺利。冲印厂的技术都差不多,重要的是沟通和服务的品质。在实景拍摄最容易出问题,所以要打电话询问毛片的情况。如果遇到一个聪明的技术人员,通过电话便了解你需要什么,你便知道自己的立足点何在。

当学生和冲印厂打交道时,你会给他什么样的建议?

最重要的就是到冲印厂走一圈,了解在机械技术层面他们是如何处理底片,与静照冲印有哪些不同的要素。你必须了解,要负责任的人是你不是冲印厂。冲印厂能处理的是一些标准常态性的项目,比如统一曝光值的毛片。你必须花心思沟通、要求,底

片上才会出现你期待的东西。任何你想要的效果，最好在拍摄时就能达到。那是很简单的道理，但大部分摄影师都要到了拍摄末期才觉悟到这点。你必须对自己能控制的要素负责。愈了解冲印厂的功能，愈能恪尽职责。这就像别的生意一样，如果你直接叫对方的名字，而不摆高姿态，可能会得到较好的服务。

大部分的时候，电影冲印放映A拷贝时，摄影师已经在拍另一部片子了。我对自己拍的电影的A拷贝都非常地重视，那是很重要的。如果毛片没有你期待的样子，那么A拷贝也很难出现你所期待的东西。到时候，导演和剪接师也已经习惯了拍出来的模样，不愿再做改变。

戈登·威利斯的原则是，一次给冲印厂较小范围的东西，冲印厂比较不可能把事情搞砸。

我试着不要给他们太薄的负片以至于无法冲印，试着用强光冲印，所以负片上会有足够的厚度。若要它看起来很暗，我会在冲印时使用够强的光。遇到任何问题，我都会在冲片时调光设法解决。所以，必须善用拍摄与冲片这两个阶段。我试着让导演看到两阶段作用较平衡的毛片，好让他能评估工作的成败是很重要的。即使你要从戏剧的观点考虑一个片段，前后两个镜头色温的差异都会造成很大的干扰。

你经常使用色片、色镜吗？

很少。只有光线无法如我所愿的时候，我才会用。我会用低反差滤镜或雾镜，但我不太喜欢用这些东西，因为它们使影像变得柔和，却不是控制中的柔和。滤镜是某种程度的妥协，若要在室内用彩色滤镜，我宁可在灯上加色片，如此一来，会有更多的选择。如果在镜头前加个珊瑚色滤镜，整个画面就会有种饱和感。如果把滤片加在某几个灯上，留下几个不加色片的灯作为白光的参考值，那么画面中珊瑚色的部分就会更戏剧性。处理外景时，你希望整个画面有某种色调，但却无法在那个时段拍摄，或是无

法在那种光线下拍摄，而必须使用某些器材，那就是我会用到色片的时候。

我常用网子。我有些不同粗细网眼的网子，用清晰的负片拍摄时，当我需要某种柔和度，我会把它们加在灯上。我不用柔光镜，它们会破坏清晰度，让影像变糊。然而，非常细致的网用于特写时，会使演员的脸变得比较柔和。这不是要讨好演员，而是解决一些化妆无法掩饰的问题，以免造成画面上的干扰。此外，如果用柔光镜处理一场戏中的某个演员，你必须对所有的演员都做相同的处理，或许程度稍有不同。《凡夫俗子》中，若是在拍玛丽·泰勒·穆尔时加了网，我也会在拍唐纳德·萨瑟兰（Donald Sutherland）时加张网。事实上，《凡夫俗子》大部分都是加网拍摄的，甚至外景也是。通常拍外景时不加网，因为一旦把光圈缩小，网目便显现出来了，特别是画面横摇过天空时。但拍《凡夫俗子》时，我用的是散焦的灯光，拍外景时光圈开得和内景一样。网对我助益极大，它们给了那部片子非常独特的风貌。

在白人和黑人脸上打光是否有些不同？例如《美国舞男》中的比尔·杜克（Bill Duke）。

有场戏比尔和基尔站在夜总会后门台阶上，用蓝灯打的光，比尔身上用的光可能是基尔的两倍半。有些黑人需要大量的光，有些则不必，比尔正是前者，你很难把它拍成两个镜头，测光表也不必用了。拍《豹人》时，我和安妮特·奥图尔（Annette O'Toole）一起工作，她的头发和美丽的肌肤，有时只需我预期的一半灯光便足够了。我用主光源打她的光，使她在众人中分外抢眼。所以，杜克是个极端，奥图尔又是另一个极端。最终你还是要透过观景窗，靠肉眼来判断所需光度。

较高感光度的底片、较大光圈的镜头，及其他技术上的改良发明是否改变了你拍片的方式？它可能影响了一些资深摄影师。不过你比他们年轻太多了。

对我的影响可能不是那么大。我拍《大道之夜》时，派娜维馨已经推出超感度镜头，我在东洛杉矶拍了很多夜间外景，主光仅用到实际光源，例如商店橱窗的灯和霓虹灯，用阴光来平衡它们。那部电影很多画面都是用高感度镜头全开来拍的。现在我用高感度镜头时总是缩小到我用正常镜头时会用的光圈。拍《大道之夜》时，凡是夜间外景光圈值总是 *f*1.4 或 *f*1.6，不曾超过 *f*2。结果它看起来非常真实。当你晚上在街上时，有五六种不同的光源，好好运用，便能得到丰富的面貌，若打亮一盏剧场灯便会抢过那些实际光源本来的质感。

你喜欢在摄影棚或实景工作？

都喜欢。

哪种状况更困难，更具挑战性？有明显的区别吗？

没有。有些实景极度困难，有些实景却轻松之至。我最近的作品明显地在摄影棚中拍摄的部分要多过实景。《豹人》是部超现实作品，所以绝大部分是在摄影棚内拍的。它是部设计出来的电影，只有在摄影棚中工作，才能控制每个方面。除了两个工作日外，《大道之夜》则全是在实景中拍的。《高速公路大疯狂》是两者的混合。愈来愈多的电影会回到摄影棚中拍摄。例如《旧爱新欢》（*One from the Heart*）和《天降财神》（*Pennies from Heaven*），它们就像预言，告知电影将走回一个完全设计、控制的状态，那是电影的写实感而非自然的写实。不过我愿意拍一部全然实景的电影来打破这种观点。

在场景与场景之间，你如何维持其一致性？

如果在摄影棚中事情就很简单。一场戏中，我尝试用一样的光圈值，这样比较容易沟通。除非我另外有要求，否则灯光师便固定地把主灯打亮到某种程度，其他的部分就靠肉眼判断了。阴光的量可以决定平衡的状况。那就不是测光表上数值的问题了，而是一种主观的判断。开始时，我会靠测光表来决定阴光的量，

但每天冲出来的毛片看起来并不十分一致。我才认识到决定阴光的一致性还有许多别的因素，比如，演员走动的位置、演员走位的背景、打在他们身上的主光有多少，等等。当摄影机移动时，你还有很多不同的因素要衡量。所以，我很快就放弃了那些机械数值，开始训练我自己的眼睛。刚开始相当困难，不过，现在我已经很准确了。那真是最难下光的一部分，因为每天都有那么多不同的变数。

你的影片非常一致，可以从头到尾维持某种特定的风貌。

我的助理有份详尽的场记，记录每个镜头的光圈值、滤镜、纱网、焦距等等。大部分的时候，你无法在一个工作日中完成一场戏。或许在三星期之后必须回来完成它，但若希望能够连戏，记清每件事的惟一方法就是做完整的纪录表。也可能在完工后的三个月，导演又想再拍些空镜，甚至多加一场戏。如果没有那些纪录，连戏会变成非常困难的一件事。

大部分摄影师使用同样的器材、同样的底片、同样的印片底片，这是否会造成相似的模样？要做一些"不同"的东西是否愈来愈困难？

绘画或静照也一样。卡蒂埃·布烈松（Henri Cartier-Bresson）、安德烈·克提兹（André Kertesz）和加里·温诺格兰（Gary Winogrand）这三个风格迥异的静照摄影师都用相同的摄影机——非反射的老式莱卡。摄影风貌和器材实在没有太大的关联。除非你的摄影机只能装两三种镜头，状况就会很不一样。但99%的电影都是用派娜维馨拍的，可以装上任何你想用的镜头。所以，器材设备对风格的影响并不是那么大。摄影师不单独决定画面，那是他和导演共同的工作，那是对话，对我而言，成功的经验来自和具有视觉影像能力的导演共事。

年轻摄影师较不易陷于学徒制的窠臼，重复那些已使用了30年的固定伎俩。许多45岁以下的摄影师来自不同的系统，他们

各自以独特的观点来观看这个世界。现在的摄影师更容易各自发展出不同的风格。回到早些日子，甚至60年代中期，你很难辨别哪部片子是哪个摄影师拍的。许多摄影师的作品看起来是可以互换的。不只是摄影师，导演也希望能用相同的方式工作。现在导演和摄影师一样，也逐渐开始发展个人风格了。

你和工作人员的关系如何？摄影师要怎么做才能不知不觉地建立起良好的工作关系？

互相尊重是最重要的。我尝试雇用最好的工作人员，不只技术优良，也包括人格与合作态度。大量的工作与执行、沟通、人格有关。人们长时间密切接触，重要的是彼此能合得来，因为他们相处的时间要比与家人在一起的时间更长。我让他们完成自己的工作而不造成障碍。每个个别的工作人员有愈多的自由，他们就会工作得愈卖力，愈投入这部电影。我相信电影是一种合作的媒介。

所以，你并不大独裁？

我试着不要。但是，就如导演对戏剧和叙事的价值有着强烈的信心，摄影师也应该对摄影的作用有相同的把握，那多少涵盖了整体的视觉设计。艺术指导或视觉顾问不会一天到晚待在拍摄现场。和南道合作时，我成了他拍摄现场的眼睛和耳朵。对于我们讨论后决定的效果，我会坚持完成。但我试着融入他人的观点，因为你永远不知道最棒的点子会从哪儿冒出来。我不相信独裁，但我相信电影制作中的作者论概念。

我认为你的工作人员对于你所追求的影像都有些基本的概念，他们会在那个领域中活动而不致出轨。

有时候，你真正需要的就是那些出轨的点子。因为，即使你不考虑点子本身，它也会迫使你改变思考的模式。它可能使你的观察转向，产生更好的构想。现在我常会问摄影机操作员："你认为如何？你想怎么构图？"我会先看看他的想法再让他看看我想

要的东西。过去，我总先让操作员看我的构图再问他是否喜欢，或有些不同的意见。现在，我会试着先听听他的意见，让他站在一个分量更重、贡献更多的位置，而不仅只是做我要他做的事。有时，我得到很大的惊喜。

摄影风格在决定作品成功与否上占了多大的比重？

很难说。就《高速公路大疯狂》而言，几乎没有。电影本身的设计很棒，南道捕捉了那些发狂的美国流行文化的风貌，我对自己的工作成果也很满意，评论界却大加贬抑。五年后若有人再回头看看这部片子，一定会说："这片子为什么会受到攻击？它其实蛮有趣的。"

我不知道。我想技术层面或许不是那么重要，除了《美国舞男》，许多形式本身就是内容。摄影风格、设计、音乐及服装若不是相辅相成，这部片子就毁了。《凡夫俗子》的摄影的确使片子增色不少，但我想即使没有好摄影，它仍会是部动人的片子。另外一部对人们有相同影响的是《霹雳上校》(The Great Santini)，就执行技术而言，它非常简单，但许多人深受感动。我想，那是人们去看电影的原因。强调包装的重要性是典型好莱坞的迷思，如果声音不干净、影像没有对焦，你会看不下去。比如，我深爱的约翰·卡萨维蒂(John Cassavetes)，技术上的缺失，特别是早期的作品，常令观众无法忍受，致使未能将片子看完。

继续你刚才所说的，你认为一般观众是如何看待电影中的摄影？

我认为他们不太关心摄影。他们注意的是美丽的外景，你知道，像风景明信片上的日落、青山、海洋等。很多人对《天涯一段情》的回响是山脉美丽得令人难忘。电影中我自己最满意的部分是芝加哥 Loop 夜景的封闭影像。谈论到摄影，摄影师和观众的着眼点是非常不同的。

你曾和许多不同背景的导演一起工作过，你认为身为导演，

什么样的才气和能力是最重要的？

最重要的是叙事感。导演是故事的监护人，就好像演员是角色的监护人一般。你不能期待演员超越自己的角色，了解整部电影的起承转合与形式。你也不能如此期待摄影师，甚至编剧，因为他很少到拍摄现场，也很难进入每天的工作状况。只有导演理解故事是如何开展的。大部分的人去看电影是想看一个好故事，那是最重要的事。史莱辛格很会说故事，虽然《高速公路大疯狂》剧本中隐含了一些困难，片中人物的交织却引人入胜，特别是在海产店的那场戏。史莱辛格知道如何处理这些问题，他所有的电影都有相同的品质。罗伯特·雷德福对姿势与细微的小动作有着惊人的观察力。这是电影成功的部分原因。非语言的叙事也是说故事的一部分。《凡夫俗子》中许多精彩片段是非语言的，刻画了许多细致的事物，特别是蒂姆·赫顿(Tim Hutton)的角色。

导演对摄影、设计和剪接的知觉还是次要的，只要他拍的镜头够用就可以了。好的剪接师和好的摄影师会帮他确信这一点。

你最满意的作品是哪一部？为什么？

就电影而言还是就摄影而言？

两者，从整部片子和你的工作来看。

就整部作品而言，我最满意的是《凡夫俗子》，不是因为它得了很多金像奖。它是我想拍的那种电影的典型，是有关人情、人性的电影。对我而言，《凡夫俗子》是各种电影要素最完美的组合。雷德福和我在摄影上的种种决定也使我非常满意，它们与故事背景相辅相成，而不会干扰到故事的进行。

风格上来说，我非常非常喜欢《美国舞男》。因为它是第一部电影，我觉得我有足够的自由做许多叛逆的事，又不会干扰到剧情，反而与故事的流动融为一体，一气呵成。我对《高速公路大疯狂》也非常满意。结构上而言，它是我拍过最复杂的电影，很像在玩拼图游戏。每天我都为史莱辛格组织每件事的方法感到惊奇，

他充满了野心。故事逻辑和角色心智的复杂度令我惊讶，它们竟能兜在一块儿。

《高速公路大疯狂》看起来似乎有大量的逻辑组织牵涉在其中。

仅仅是把器材从一个地方搬到另一个地方就非常困难。大量汽车行驶的景使人恼怒，因为你很难把摄影机架在想要的位置，很难协调两辆车的移动，从一辆车拍另一辆车，很难在夜间拍摄行进中的车子而不使灯光显得很人工化。我们有两场夜戏，那也是个大麻烦。在公路上移动的车辆很难制造出雨的幻觉和深度。除了打光到车内，还得在雨上打光。那是我第一次遇到的复杂雨景，史莱辛格毫不妥协，他喜欢画面中有景深，特别是在背景中最遥远的地方总是有些事情要发生，那就是他要的。对我而言，拍出他想要的景深是很大的挑战。

《高速公路大疯狂》是否有第二组工作人员？我很好奇，那么庞大的工程中，你担负了多少工作？第二组人员又做了哪些工作？

第二组人员的工作量远大过我曾拍过的任何一部片子。

以你的经验，什么样的工作该交给第二组人员？

几乎所有不牵涉对话与主要演员的部分都可以划归第二组。当然，特技也可交给第二组，不过那部片子结束时的大冲撞是第一组拍。还有爆破、空镜等，基本上，没有人的镜头都交给第二组人员。只要有主要演员，即使不讲话，我都会认为是第一组人的工作。

你是否能控制第二组人员的工作成果？

当然，我要第二组人员尽可能地每天和我一起看毛片，让他们了解自己拍的画面用在什么地方，我追求什么样的风格。关于镜头、滤镜和角度等事项，我也时时和他们交换意见。如果牵涉灯光，我会调派第一组人员中的场务或电工去监督第二组人员打光。

强烈的日光主控了《高速公路大疯狂》，你追求的正是那种效果。

那就是重点所在。有个段落所有的汽车通过大桥进入佛罗里达，我们用直升机一起拍下来。我们想要刺眼的强光，拍摄对象是座未完成的大桥，没有栏杆，没有中线，没有整修后的细节，只有跨越水上的水泥拱形体，白色的水泥、暗色的水、极端纯净的蓝天，它是我们追求的主要影像，和别的实景恰恰相反。

你在大热天的10点到下午2点拍摄大部分日戏？

确实如此。通常摄影师想要清晨和傍晚的光。我希望正午的光线垂直射下，强烈而炽热。

你是否为处理暗影感到头痛？若是不妥善处理清晰的暗影，光线看起来会很丑。

我们遭到很多困难，补了大量阴光，以过去没有的态度用弧光灯。我喜欢把弧光灯打得很柔和，仿佛透过描图纸一般。然而有时不得不把它们架在摄影机后面，反射到演员身上，几乎要把他们烧焦。我讨厌那样。

但你没别的选择。

确实没有。如果背景不是很重要，可以打开光圈，以最亮处为准设定曝光值，让背景过度曝光。但约翰和我希望有非常干净、清晰的背景。约翰也知道这么做要付出什么代价。较差的导演对我这样要求可能会带给我很多困扰，但约翰知道事情该怎么进行。如果我那么做，常会对演员感到很抱歉，因为有些人的眼睛对光很敏感。现在不像从前，如果要当演员，就得学习忍受强光，否则就别干这行。现今的演员多半不能忍受技术上造成的不适。不过，如果事先向他们解释，大部分的人会比较愿意配合工作的需要。

你如何选择拍片计划？你读了许多电影剧本，什么因素让你下最后的决定？

首先是剧本本身，我愈有经验，愈发现好导演遇到有问题的二流剧本就会有麻烦。绝佳的剧本落在普通导演手上仍会是部好电影。我愈来愈尊重剧本上的安排，愈来愈重视剧本写作的成功与否。如果剧本有缺陷，开拍之前应弥补整修。有时我会读到非常吸引我的剧本，但其中有些问题，就必须先评估一下，这些问题在开拍之前能否解决。另一件我深信不疑的事情是，如果剧本不能在开拍之前修改妥当，整部电影很可能会是个败笔。拍摄时的种种问题是非常庞杂且耗人心力的，剧本的问题不可能有时间在制作过程获得解决，所以，理想上我尝试寻找完好的剧本，确定能拍摄的剧本。如果导演对素材又能掌握，且是我尊重、与之相处融洽的人，事情就很好决定。

什么原因使摄影师配得上他开出的价码？

摄影师承受很多压力，他是工作现场的焦点。导演可以和演员待在一旁排练。事实上，许多时候，人们预期导演保待一种疏离、高高在上的姿态。许多导演不触及技术上的问题。摄影师在现场必须使工作人员保持愉快的心情，必须有效率地协调组织各个不同部门所负责的每个镜头中的要素。他必须接触制作过程中的每个单位——助导、执行制片——了解明天和后天要做什么。他对制片和摄影棚担负了重大责任，要使每天拍的底片有其一致性，且要有专业的光鲜画质。现今有许多来自不同领域初露头角的导演，他们不了解电影制作过程中的要素，最后，责任便落到摄影指导身上。

你是说摄影指导有极大的责任？

绝对是。仔细地说明摄影师为什么领那么多的薪水是很重要的。如果工作不顺利，他是第一个遭到攻击的人。换言之，如果片子出了问题，他们会先开除摄影师，而不是导演。

然而事情都有两面，导演很清楚自己期待的电影是什么模样，即使只是他脑中的想像，而非基于技术上的了解，摄影指导未

必会有那样的概念与创意，未必能传达那样的讯息给工作人员。那是很大的责任，其中也有某种程度的散漫。通常导演会说："我希望它看起来像这样。"那是什么意思？但你仍需把它表达出来。所有的部门，从道具到服装都一起来看毛片，看看是否摆得合意，穿得恰当。所以焦点又会集中到摄影师身上，他是被赞美或是受责备的对象。

你操作摄影机多年，是否觉得拍一个画面时，常有许多无意识的东西流露出来？比如，你可能无法解释，为什么选择在某个角度拍某个场景，只是直觉地认为那样是好的。

是的，从某方面而言是如此。但因为我当了多年的操作员，大部分时间必须研究构图，而且想出一个镜头的 15 种构图方式，我在做那些选择的时候，变得非常刻意，非常具有分析性。当我做摄影助理时，便是以分析方式来思考焦点所在之处及何时应改变焦点。这些经验成为我担任摄影指导的包袱，我并未感到大量的不自觉在其中运作。对别人而言，可能有许多直觉性的东西牵涉在其中。但当我有时间反思时，会尽可能地思考许多概念和要素，我觉得自己是非常刻意的，不会无端地放个 35 厘米的镜头在摄影机前。29 厘米、35 厘米、40 厘米的镜头对我而言是很不同的，功能非常不同。特别是当你考虑到布景中的房间，29 厘米镜头和 35 厘米镜头之间的差异就好比摄影机往前移两步和往后拉两步之间的差距。你会有相同的区域大小，如果有轨道，又可轻易地升降摄影机，也可花几分钟决定摄影机位置的高低。有太多太多变数了，我有个不自觉的检查表审视这些变相，就那部分而言，是无意识的直觉。我每拍一个镜头，会仪式性地审视这些不同的元素。选择镜头与决定摄影机位置要多过打光的时候。一旦决定了光源，整场戏便会维持同一状况以求一致。此后，追随开始时预先建立起来的方向，只是补点光。机械层面上，安排每个镜头的过程是非常非常刻意的。

摄影师和导演随意装上一个伸缩镜头就拍完了90%的影片或许可以称之为“不太刻意”。你倾向把摄影机停留在它刚好处在的位置，使用伸缩镜头推进推出来完成画面。由于不考虑镜头的焦距，也不考虑机器是否应往右或往左移3英寸，或往上、往下调6英寸。如果使用定焦镜，我就被迫对选择的每个要素就技术上做更仔细的处理。

和保罗·施雷德一起工作感觉如何？这个所谓的好莱坞新浪潮的领导者？

就导演而言，他必须克服性格上的问题。他是个非常内向的人，但导演不可能是自我封闭的。所以，从《美国舞男》到《豹人》，我看到保罗经历了极大的转变，变得较外向，也较能面对他周围的世界。那可能是他决定要导戏原因之一。很明显，写作是非常孤独的。我们很处得来，喜欢相同的电影工作者：布烈松、法兰茹、雷诺。他对电影史和美学的理解远超过我曾共事过的任何一个人。我可以和导演直来直往，毋需担忧自己是否该提起某场戏很像《美女与野兽》(*Beauty and Beast*)或《死囚逃生记》(*A Man Escaped*)中的一景。保罗能和我谈论这种事情。事实上，在制作前期，我们一起看了很多电影，和他一起准备拍片就像去电影学校上课一样。

你自己是否有导戏的想法？

我略略涉人一些导演的工作。一年前，我不承认这件事，即使我已在设法争取机会，找了一部中篇小说，那不只是件娱乐自己的事，我非常积极地工作。

相对于摄影，导演的工作有什么吸引你的地方？有什么更胜于摄影之处？

导演是制作电影、陈述意念的完整经验。它处理自己对世界与生活的感知。摄影师不能对你的想法做任何批评，只能通过影像的选择表达自己，而导演却能通过角色的塑造来陈述想法。并

不是我有一种想导戏的冲动，而是有个特别的故事使我想那样表达，我喜欢摄影，也不打算放弃。如果有幸导戏，我也可能会觉得有幻灭感。但我想试一次看看。如果成功了，我仍会继续担任摄影工作。有很多片子是我想做摄影而不想导的。例如，我愿意再拍部类似《高速公路大疯狂》的戏，但我可不愿担任那种规模影片的导演。我希望有一个较亲密的小工作团体。此外，由于具有摄影技术，我可以出去找份工作，不只是糊口，也是成就感的来源。摄影师每天出门工作，每天有成果。导演今天可能是作者，明天是制片、剪接师或别的职务，他所有的力气都放在组织各种条件以准备拍摄，而实际拍摄过程只是电影制作的一小部分。电影从萌芽到成熟可能需要花上好几年的时间。我不知道我是否能忍受那么长的前期与后期工作，因为我真正喜欢拍摄的过程，不知道自己是否有耐心处理种种琐事来完成一部片子。我所认识的一些导演希望自己一年能拍两部片子，然而实际却只能每两三年完成一部作品。

你是否能够扼要地描述你对每部片子的美学取向，你试着在摄影上做什么样的处理？

《大道之夜》对我而言主要是个夜晚街景摄影的练习，大部分场景是在东洛杉矶的惠蒂尔大道（Whittier Boulevard）拍摄的，那些车子有种魔幻的感觉，我希望它们跳起舞来，活过来，闪闪发亮，帮派的场景希望看起来较诡异，所以在夜间街景中，我想处理两种不同的质感——小混混的一无所有和汽车俱乐部人士的拥有一切。那就是两兄弟之间两极化的关系。巧可（Chuco）是个小混混，靠两只脚走天下；他哥哥雷蒙德（Raymond）也曾是混混，现在则拥有一辆精致的轿车。这是他们之间一个戏剧性的鸿沟，使他们无法沟通，无法彼此了解。

《美国舞男》基本上是极力展现高科技时代的优雅。不是建筑方面的高科技，而是整个生活方式与都会特有的敏感。片中感

觉不到一点自然的气味。所有事物都整修得极细致。不像《大道之夜》写实的夜晚街景，我希望《美国舞男》看起来非常人工化，片中有许多漫无理由的灯光、构图与摄影机运动。它是个"人工化"的研究，李察·基尔的生活方式也是非常人工化的，包括它的包装和呈现。保罗和我追求一种视觉风格以强调你所眼见的肤浅表象就是真实的全部。

《凡夫俗子》要表现的是压抑与节制。它是出充满张力、封闭的人性剧，有种沸腾试管的质地。我用"试管"一词也是要说明它有一种科学的、疏离的观照。摄影和灯光有足够的自觉和距离使你能安心地坐在椅子上观看眼前的沸腾喧嚣。在一些演员最动人的时刻，摄影上有着非常疏离的感觉。如果不算疏离，至少也是不介入。你可以坐在那儿观看，但不会因涉入其中而感到痛苦。它是部观察的电影，有着一定程度的冷漠。除了开场的剪接有秋天的感觉，我试着平衡色温达到一个较冷的调子。

《高速公路大疯狂》的场景中是非常节制的混乱，产生于一些不相干的意外混杂在一起之后，史莱辛格清楚地知道如何把这些意外兜在一起，场景之间如何衔接与互动。片中有许多摄影机运动，比《美国舞男》更多，但并不明显，看起来天衣无缝。在那些很节制的动乱场景中，我尝试用各种方法把东西组合在一起，赋予一致的风格，而仍忠于史卡费欧提和史莱辛格敏锐的眼睛，在观看美国景观时，如同两个外国人一般，会看到更多美国市并生活视觉上奇异的现象。我试着加强这个方面。那种视野的影片总要四处漫游，那是很容易的事。但《高速公路大疯狂》却是部节制的电影，这有点滑稽。剧中人物角色超乎我们的控制，我们不能再有漫无章法的风格，因为那会造成观众的困扰。

《天涯一段情》的片名说明了自己的风格走向：地理分隔。全片的重心也在于两个主要人物之间无法跨越的差距。这个非常都会的人物全心投入新闻工作，当他第一次呼吸到新鲜空气时可

能会晕过去。另一方面，女主角极力逃避都会的一切，隐遁到高山去。所以，以开阔绵延的落基山脉对照封闭、拥挤的芝加哥Loop。我尝试交替变换这两种视觉风格，试着捕捉报社附近大街上的能量。我们使用大量的推轨道拍摄，迈克尔·艾普提（Michael Apted）喜欢轨道拍摄，芝加哥的街道正适合做那样的事。在山上，虽然人物角色四处走动，摄影机却很少移动，摄影机比起大自然的景观小得太多了。当你看到那些撼人的山景时，你只会想要往后站一步，好好瞧个够。

《豹人》是个神话，是个梦。保罗和我寻求一种摄影风格，表面上看起来很真实，事实上近乎琐碎平凡。然而整体情调却要引发一种梦幻情怀。摄影机移动时是非常流畅的，有许多升降，所以它的流畅不仅只是侧向的，而是上下左右四面八方的。那几乎是一个疏离的观照，摄影机比空气还轻。人物也是漂浮不定的，整部电影仿佛走在云中。这并不意味着摄影风格是柔焦的、散光的，我们不想要朦胧扩散的面貌。我利用超现实的灯光和摄影机运动来制造那种感觉。片中有许多仰角拍摄的镜头和不真实的光线，是非常具有表现主义的，不是就长长的暗影而言，面是在使用颜色的层次上。我比拍别的片子时更竭力地像画家一般地使用灯光，别的影片都尝试建立在写实的基础上，惟独《豹人》不是。

你对于认为自己有电影天分的人有些什么样的忠告？是否会建议走与你相同的入门之径？或是还有其他实现目标的路径？

条条大路通罗马。有好些目标可以同时追求，那并不是一个线性的进程。探索自己心灵的极限是非常重要的。拍摄及其他制作过程的实务工作是非常重要的经验，别放弃每个实践的机会。另外一点是，若你想进入主流电影工业圈，必须全心投入。我对自己选择的道路非常满意，但不一定向别人推荐，但我也想谈谈学徒制。假设你已到达一个阶段，了解自己的位置所在，同时也在工作，不妨试试加入主流电影制作的基层工作。你可以从装

片小弟开始干起，再升为摄影助理、操作员，花个 6 年或 10 年完全学到工作的种种要领。现在的人比较没有耐心。但你只有一次机会，特别是，如果你是个导演，如果拍坏了第一部片子，可能就会销声匿迹很长一段时间，摄影师的命运也差不多。如果你在准备好之前就跳进去，可能会栽了跟头，许多年都不再有工作机会。妥善的准备是重点所在。通过看别人工作，学习并准备。当我担任助理与操作员的时候，我从每个摄影师身上学到许多东西。一旦开始独当一面，就没有太多人可以跟随学习了，因为你始终在线上忙着自己的工作。我想，毕生研习静照、绘画及其他视觉艺术是非常重要的。那是持续学习的过程。在你的事业生涯中，你多多少少都是个学生。记住这一点。我和你刚开始工作的时候思考着相同的问题，每个镜头都是一个新的经验。

重要的是把学习的全程走完。拍摄不是你在某个点上学到的技术，你得全部掌握。

我想，电影学校是不错的。我发现在学校中学到的大部分东西也可以在校外学到。那是另一条途径。我为电影学校感到担忧，它们似乎愈来愈养成学生骄傲的心态，因为许多电影学校毕业生在外面获得极大的成功。学电影的学生以为自己将跨人电影圈，指导别人如何拍电影，那是极大的错误。

第四章　比尔·巴特勒

拍电影的过程就是日复一日地解决问题。从你跨入场景中，直到傍晚收工，都在持续地解决问题。

比尔·巴特勒(Bill Butler)习惯语出惊人地宣称电影是他的第三事业。年轻且充满活力的外貌常会掩盖一个事实，他从事过广播工作，后来转到芝加哥的电视公司，闯出了一番事业，最后于1969年来到好莱坞加入电影制作的行列。许多有创造力的人可能会在这样的过程中耗竭殆尽，巴特勒却创出他第三事业的高峰。

拿到工程学位之后，巴特勒在广播电台工作了一小段时间便转入电视台这个相似却新潮的媒体。事实上，他参与设立芝加哥第一个商业电视台WGN，电视开播后他仍待在工程部门，直到有一天他意外地走到摄影机后，自那时起，他就被观景窗中的景象深深吸引住了。

在WGN的工作为他建立了人际与专业的工作关系网络，持续至今。他在电视台担任摄影师时，电视台收发室雇用了一个年轻小伙子，叫威廉·弗里德金(William Friedkin)。弗里德金展现天赋，很快便开始在电视台导戏。他们俩都为电影的戏剧力量着迷。在弗里德金的鼓动下，两人合伙兼差为教堂和公益组织拍了许多片子，有几部片子得到了某些影展的奖项。弗里德金转到好莱坞去闯闯他的导演事业，巴特勒稍后也尾随而至。

从第一部好莱坞剧情片——科波拉的《雨族》——之后，巴特

勒几乎和所有好莱坞知名导演工作过。这些响亮的名字有威廉·弗里德金、约翰·布尔曼(John Boorman)、杰克·尼科尔森、菲尔·考夫曼(Phil Kaufman)、约翰·柯堤(John Korty)、科波拉、欧文·克什纳(Irvin Kershner)、米洛斯·福曼(Milos Forman)和史蒂文·斯皮尔伯格。巴特勒也为一些年轻、有才气的导演工作,如约翰·巴德汉姆(John Badham)和兰德尔·克莱泽。他的多才多艺在工作中展露无遗。他能赋予"重要"影片特殊风格,例如《对话》和 *Drive, He Said*,也能拍摄较轻松的片子,如《有刺的玫瑰》、《火爆浪子》。他所拍的《大白鲨》和《飞越杜鹃窝》和哈斯克尔·韦克斯勒合任摄影)两部片赚了两三亿美金。

巴特勒成功的秘诀是追求专业上的完美,无论做哪件事都一样。他拍了十年多剧情片的成果是所有电影专业的学生都会向往的,也是资深摄影师会感到妒忌的。它使人好奇地猜测,巴特勒是否正筹划他的第四个事业。

作品年表

电影作品

1968 《无惧的坦白》(*Fearless Frank*)

《雨族》(*The Rain People*)

《亚当的女人》(*Adam's Woman*)

1969 *Return of Count Yorga*

《蝙蝠血》(*Vampire Blood*)

1971 *Drive He Said*

《邪魔》(*Something Evil*)

Hickey and Boggs

1972 《玛琳达》(*Melinda*)

《狂奔》(*Running Wild*)

Manchu Eagle

1974 《对话》(*The Conversation*)

《大白鲨》(*Jaws*)

1975 《飞越杜鹃窝》(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)'

The Bingo Long Traveling All

Stars and Motor Kings

《朱唇劫》(*Lipstick*)

1976 《有刺的玫瑰》(*Alex and the Gypsy*)

《恶种》(*Demon Seed*)

1977 《魔羯一号大行动》(*Capricorn One*)

《火爆浪子》(*Grease*)

《天魔续集》(*The Omen* Ⅱ)

1978 《花逢月满永不残》(*Ice Castles*)

Uncle Joe Shannon

《洛基续集》(*Rocky* Ⅱ)

1979 《无法停止音乐》(*Can't Stop the Music*)

1980 *It's My Turn*

《乔治亚停电之夜》(*The Night the Lights Went Out in Georgia*)

1981 《洛基第三集》(*Rocky* Ⅲ)

《天高地不厚》(*Stripes*)

1982 *The Next Sting*

1984 《大麻烦》(*Big Trouble*)

电视作品

1969 《迫切危机》(*A Clear and Present Danger*)

1971 《电视新闻播报员》(*TV News - caster*)

1972 *Deliver Us from Evil*

Hernandez

《冒险目标》(*Target Risk*)

1973 《日射》(*Sunshine*)

《我听见猫头鹰叫我的名字》(*I Heard the Owl Call My Name*)

Indict and Convict

The Execution of Private Slovik

1974 *Hustling*

1975 *Fear on Trial*

McCoy

1976 《突击安特比》(*Raid on Entebbe*)**

1977 《玛丽怀特》(*Mary White*)

1979 *T. R. Sloan*

* 提名奥斯卡金像奖最佳摄影

** 提名艾美奖最佳摄影

你如何选择拍摄的电影?

试着挑选当时可拍电影中最好的一部,那是相互挑选的过程,电影挑摄影师,摄影师也挑他想拍的电影。

我个人尽可能尝试接触各种不同类型的题材,部分是因为如此我能学到更多技术,主要的原因则是为了自我教育和成长。因为你非常容易被定型,如演员受限于某种奔流河水中的动作片。为《激流四勇士》(*Deliverance*)拍摄片头与特技场面使我有心理准备与技术经验在海中拍摄《大白鲨》。但我不希望只是在海上拍片或每天爬山,那不是我想拍的惟一一种电影。

另一方面,像《火爆浪子》那样的音乐剧对我也十分具有挑战性。因为它是部小型音乐剧,不是大型的。故事本身不是怎么了不得,非常小巧,然而舞台上的歌舞却赋予它极大的活力。我想,如能在银幕上表现出那种动感和能量会非常有趣。

我不知道自己接近电影的方式是否正确,我采取一种相当直接而正确的态度,不会着魔般地使用摄影机,如《万世巨星》(*Jesus Christ, Superstar*)或《冲破黑暗谷》(*Tommy*)般大玩摄影技巧。我试着保持摄影机的稳定和静止,以较写实方式同时展现能量和动感,所以故事本身能够更为凸显。

作为摄影师,能够接触这么多不同的题材是件很棒的事——去思索拍摄某部片子所需的工作,下赌注,也让别人和你一起下

赌注，因为雇用你的人是把好几百万的预算赌在你的判断上。导演和制片能为电影所做的计划与准备是有限的。一旦他们开始把摄影机放在定位上，把影像装进那个小盒中的底片上，就得靠你确切地捕捉他们脑中预设的影像。

摄影师实际上不操作摄影机，他指导操作员如何操作。指挥摄影机周围的人如何协调配合。所以，他们付你钱是要你调度那群人。你必须将那群人的情绪与工作方式调整到与你同步，他们的热忱与创造力必须与你配合。因为日复一日的拍摄工作是个解决问题的过程。从早上到达拍摄现场直到傍晚收工，持续地在解决问题。

这种解决问题的过程，用实质材料创作建构出摄影机要的东西，是这群对电影提供实质"伎俩"的人必经的历程。电影是项"伎俩"，是一种机械技术，是机械在制造影像。不能将机械部分排除出电影创作的过程。而且这个部分可能具有非常的强势，所以你必须小心地不让机械技术主导了电影的艺术表现。有些人因此而全军覆没，他们过度沉迷于技巧，令整部片子都是摄影花招。他们让摄影阻碍了真正的表现。当然那仍会颇有看头，观看摄影的花哨招式原是件极有趣的事，所以故事可能传达得不甚理想，但许多新鲜的摄影方式可能会出现在银幕上。

在有限的时间内，要将工作做得有创意、富有艺术性，所花费的心力是否和单纯的打灯拍摄有很大的差距？

那就是专业的技巧了。这个行业对你的技术要求就是在有限的时间内打亮场景，且打得漂亮。有时要打出比现场更好一点的光线可能要花上两倍的时间。它要花费的心力可能不只是多一点点，而是多出整整一倍，但结果不一定是双倍。你可以依照书本所学来做，要打出尚可的灯光很容易；除了最挑剔的人，没有人能分辨灯光好坏的差异。必要的时候，你也能快速地把场景打亮，但是如果你要使人眼睛为之一亮，就必须在打灯时做各种不

同的尝试，那是非常耗时的，尤其是每天 2 万美元或每小时 2 000 美元来计算时间的时候，你真的感觉到花钱如流水。如果你是花钱的人，肩上的责任就非常重了。所以你必须做优先判断，在某些场景、某个时刻你要如何分配时间，才会物有所值。聪明的摄影师是要做选择的。

我不是很确定别人雇用我的原因。如果你认为自己被雇用只是因为以前拍过的片子看起来不错，那是很不明智的想法，那可能是最初打电话给你的动机，但优秀的制片会和全城的人讨论这件事，他会参考别的制片的意见，必须了解技术问题之外所有与你相关的事。他们会把一切事情调查得清清楚楚，也会先看过你所拍的东西。如果他们考虑用你，他们必然明白你的风格适合那部片子。

他们会调查哪些事？想知道你是不是容易相处？会不会制造麻烦？会不会坚持要等到一片乌云，或等到每件事都很完美才开机？会延误进度吗？是否保持正常的工作进度？遇到困难的打光情形，会如何处理？你需要多少时间去设计出解决问题的方法？这些都是摄影师之间的个别差异。

他们毋需检查你的曝光值是否正确，导演自己会有判断。他认同你的摄影，然而为了使你的摄影能在银幕上呈现，必须经过什么样的工作过程呢？你得用 15 盏弧光灯来打亮一条街，或你只需几盏小灯就可以打出美丽的光？他们想知道一切会影响制片过程的因素。他们是制片，想知道你是否能处理那些问题。那可能是场大秀，你是否能够处理？或者说你是个新手？你的表现是否时好时坏？有些摄影师是如此。某个计划中，他们表现得很杰出，下一个计划却可能全军覆没。

然而，有些片子你希望在自己的特长方面多发挥一点。

那会很有益，但也不是绝对必要。最重要的是自己反省批评。如果你听太多别人的话，可能会被误导，自己应该是最严厉

的批评者，必须如其他评论者一般好。如果你做了某些大家叫好的事，自己却知道那只是一些花招，做起来并不太困难，任何人都可以做到，你并没有花太多力气，那么你必须用最严苛的字眼提醒自己这个事实：你玩弄了观众。当你真正做出一些有创意、惊人的设计，而且是在相当困难的状况下完成——例如，在《大白鲨》中，我在海上拍日光夜景就是在极度困难中完成的。在陆地上拍日光夜景时，必须避开天空，因为天空会暴露白天的事实。所以，当你拍到亮区和暗影时，要降低曝光值，使日光变成月光，暗影变成黑色。日光所及的灰色及暗影处，只要将光圈收得够小，就会成为黑色。窗户里再放上一盏灯，人们会以为那是晚上。那很容易做到，前人已做了成千上万次，也做得很好，广受欢迎。然而，在海上拍摄，没有什么可避开天空的办法。我知道如果他们让我在自己选择的时间拍，我可以在海上的白天拍夜景，并且使它看起来像真的。我想未曾有别的海上日光夜景拍得比《大白鲨》更好，但没有人赞美，只有我知道它好在哪里。事实上，《大白鲨》甚至不在奥斯卡提名的 10 部电影之内，甚至没有被考虑到！但它是当年最卖座的电影。我的同行一定以为那些镜头是在摄影棚中拍的，只是些没价值的花招。他们没有察觉到自己所玩弄的技巧也只是曝光的变化罢了。

很明显，你做得太好了，没有人觉察到那是日光夜景。

部分是真的。不过，我想说的是，你必须知道它是好是坏。这行业中不论你做得好或不好，每天都有人奉承你。所以有时很难判断工作的好坏。你必须停止倾听别人的评语，只听你自己的。

有些人太专注于自己的想法，仿佛用电影来自言自语，你也要避免走入这个极端。他们拍了些有趣的片子，只有他们知道自己在说什么。所以你也可能走过头，忘了拍片的目的，没有与观众对话。我希望和观众交谈，通过摄影机和人们沟通。

我希望成为受欢迎的沟通者，那也是我拍这么多电视的原因。若有好的电视节目找上门来，我仍会接受那份工作，因为我还是非常喜欢电视。我拍电视这么多年，后来才体会到，你拍的电视节目收视率可能远超过任何一部剧情片，能说更多的事情给更多的人听，所以我不会轻视它，但只挑选我认为由自己来做会更有意义的节目。

你拍了许多优秀的电视节目，如 *The Execution of Private Slovik*、*Hustling*、《我听见猫头鹰叫我的名字》、《日射》、《突击安特比》等。你是否发现与电影剧情片相比，电视有更多预算与拍摄日程上的限制，那会不会限制了你的创作？

它会限制你的表现。预算愈高，会做得愈好。我很幸运，接到的电视节目都有很好的预算。电视让你有机会接触一些电影所不可能触及的题材，戏院中不可能卖钱的题材，拍电视时，若卖了钱会变成额外的收入。我相信你刚提到的那些电视节目都比我拍的任何剧情片要来得重要。或许有三部剧情片除外。

哪三部？

《雨族》、《对话》还有不能忽略的《大白鲨》，倒不是因为它说了什么大不了的事情，而是因为它得到反应。因为票房，它成为一部重要的电影。如果要就传达讯息的功能而言，*Drive*，*He Said* 可能说得更多，层次更深。

但有些片子——如《魔羯一号大行动》——就有许多伪装的讯息。它是部娱乐性的追逐电影。许多电影声称有话要说，它们有多重要我也不知道，几乎像是轻松的电视剧，只是有更多的预算。但是，如果你拍 *Private Slovik* 或《突击安特比》——那是真实发生的沉重题材，你希望人们深入而精确地了解这个故事，你会尽可能地以戏剧性的手法来表现。这是我喜欢电视的原因，它是绝佳的沟通媒体，但竟未被好好利用，我想将来会有所改善的。

你拍的电视电影摄影都很精致，在电视上看到的大部分节目

都没有那种高品质的摄影。我很好奇你怎么做到的，很少人能企及。

我花了很多年拍电视电影及电子媒体，其中经历的挫折使我产生一个欲望，想要拍出更好看的电视节目。我开始工作时，晶体管还未发明，硬件设备尚在耦合电阻器的阶段，是真空管和焊铁的时代。我参与设立了芝加哥第一个电视台，这群在电视工作领域起跑的人都是有梦想的，我也是其中之一，早期制作电视节目是个大梦，也是个挑战，过了这段实验期，所有的电视网和电视台所想的只剩下如何省钱赚钱。这种想法至今仍充斥着电视圈，阻碍它前进。如果不是因为这种心态，电视有可能打垮电影工业。

现在，你如果想做个较好的电视节目，必须用影片拍摄。那也是我为何由电子媒体转人电影的原因之一。如此，我才能做更多的事，追求更好的品质。所以，当我接了 *Private Slovik* 这个节目后，希望拍得不落电视的俗套。如果你听从电视摄影棚中技术人员所言，他会告诉你，他需要某个特定的曝光值、特定的色彩浓度，否则就会死得很难看。我经历过这些事，我不需要技术人员告诉我怎么做会有什么后果，我知道真空管会捕追到什么东西。所以我接了这个节目，按我想要的方式曝光，事实是影片透过真空管后看起来比电子摄影机现场拍摄还好。把曝光和变异压缩在影片上，以 1:1 比例进入真空管。所以如果影片上的曝光值是在真空管可接受的范围之内，当影像转人电视就不会有任何问题。

所以，你拍电视电影时就像拍其他剧情片一般？

就如拍大银幕电影一般，只做少许的改变。面对真空管时，你的确要处理某些不同于影片之处，比如特写镜头。如果你为大银幕拍一个人的全身镜头，他看来会很正常，因为你在戏院中是坐得很远来观看。但看小荧幕时，距离不同，视角也完全不同。

你看的是小影像，坐得非常近。我们会发现，特写出现在电视上效果很好，然而在大银幕上，巨大的人脸看来就像个恶魔。如今电影工作者习惯了特写和电视的阅读方式，他们总是拍较以往更大的特写，太过偏入那个方向，用的不是时候，而且用得太频繁使观众感到不耐烦。

相比其他摄影师，你对拍电视没什么偏见。但有许多摄影师希望自己不要再拍电视节目了。

是的。它曾是许多摄影师心中的地位象征，这是肤浅的想法。他们没有意识到，做电视节目，在一夜之间观看的观众远超过任何剧情片，至少是大部分的剧情片。所以，如果你想在电影中说些什么，有重要的讯息要传达，电视是很好的工具。电视是沟通的良方，它深入每个家庭。不能想像有什么媒体比电视更具沟通力。所以我不会放弃电视，但也不会因为拍电视而变得更有名，增加知名度通常是因为剧情片或其他原因。

你用影片拍了《突击安特比》，别人也用录影带拍了另一个版本，用影片拍对你的版本有什么好处？

普遍的看法都认为录影带远不如影片的版本。有许多拍摄方式之外的重要因素牵涉在两部片子的制作过程中。如果说录影带版本不如电影的原因是拍摄方式的特质，那是相当不公平的。然而，用录影带拍，不可避免会出现一些粗糙的东西，比如试着用更便宜的价格来完成，拍得更快，剪接剪在可使用画面的边缘上。如果你要办一次公平的测试，那得在与电影制作近似的预算限制下，让某人以他的速度完成录影带作品。即使在那种状况下，我们拍电影都显得很匆忙，我们无法像录影带工作人员那么快速地完成一个带子，但我们的版本会好很多。

你曾和许多年轻导演合作过，甚至是他们第一次执导的片子？

因为某些理由，我拍了许多导演的处女作。弗朗西斯·科波

拉并非第一次执导，但他的情况也十分类似。我和他一起拍了《雨族》。在那之前，他曾拍过另一部剧情片，而且刚从学校毕业。斯皮尔伯格和我合作《大白鲨》之前，也拍过另一部剧情片。约翰·巴德汉姆的第一部片子是我拍的 *The Bingo Long Traveling All Stars and Motor Kings*。威廉·弗里德金也是初次执导就与我合作，我为他拍记录片，也拍了他第一部剧情片，并帮他完成整部片子。说来，我确是拍了许多导演的第一部作品。

但你喜欢如此，不是吗？我的意思是说，年轻导演可能比较没有太多既定的工作成规。可能更开放，更有接受力，更具创造力。

是的。有更多创作上的自由。你接一个工作，不仅仅是按别人的意愿行事，也加入你自己的想法，会得到某种程度的满足。你不会提出过多的意见，但会挑起整个责任。

我想最好不要让你误解在相互选择的过程中我有更多的决定权。这么说好了，我不反对和首次执导的导演一起工作。重复这种经验，显然我并不害怕。不过，这也不必然是我的喜好。大部分初次执导的人（拿斯皮尔伯格为例）是非常兴奋的，充满了点子和想像力。我就是喜欢那些东西——他想法中的新意，欣赏他实验的欲望。我也喜欢和杰克·尼科尔森一起拍（Dvire, He Said），追随他的心思运转是极大的挑战，要把他所讲的表现在电影里得花点力气。这是令人兴奋的。当然，和新导演工作也有些不利之处。和这个领域中顶尖的导演工作会建立起较好的声誉。但定型化择人是这个行业中的普遍现象。若制片担忧导演是否能完成工作，会说："谁最能配合新手？"如果你在一段时间内为五六个导演拍他们的处女作，你就会突然成为那个类型中的佼佼者。我的情形就是如此。

和初次执导者工作意味着你要负更多的责任。

是的，责任重大，令人心神耗竭，做了一段时间之后就会开始

期待和真正优秀的导演工作，每天到达现场时已充分准备好，清楚知道自己所要的每个镜头。你要做的就是把他心中所想的引发出来，毋需自己去发明每个镜头、每个角度、每个场景。

最令人高兴的莫过于把每件事做好，确信导演也理解你所做的是好的，赞赏你灵巧的表现。这就是我为什么喜欢和科波拉一起工作，当我有杰出的表现时，他了解，也能评估其价值。

若摄影过度强势，视觉上的刺激是否会使观众忽略了剧情本身要交待的信息？

绝对是如此。如果你是摄影指导，必须服膺片名主旨，你会做谨慎的判断，以免在应该保持静止镜位的时候，反而让摄影机大幅运动，那必是你的抉择之一。你的工作不仅只是使曝光正确，那要不了多少心力，即使某些时候要多做一些是颇为困难的，你的责任仍远大过让底片曝光的技术工作。你必须对主题有感受，对风格有意见。如果运气不错和优秀的导演工作，在开拍前你有足够的时间做准备，与他讨论风格。开始拍时，在这个时时刻刻做决定与解决问题的过程中，你毋需停下来与导演讨论选择什么风格、用什么镜头、如何做摄影机运动等等。那已不是讨论的恰当时机。这些讨论应在开拍之前就做。你的决定来自于事先存在的概念与想法。

科波拉在这方面做得很好。你可以在开拍之前许久就坐下来与他讨论如何拍这部片子。所以，实战一旦开始，毋需停下来装来福枪的子弹，就可以开枪射击，轻易命中目标。这是我喜欢的工作方式。所以有时会疲于和新导演合作，他们缺乏工作的方法和经验。

《飞越杜鹃窝》是你真正感兴趣的剧本，是吗？

那是我感兴趣且觉得亲切的题材。我觉得自己知道应该以什么态度逼近它，我工作上的成功是由于我了解他们想做些什么。米洛斯·福曼知道自己想要什么，他是个难以了解的人，除非

你花很多的时间去了解，在这方面我帮了他很多忙。我相信找到一个正确的态度来面对牵涉在工作中的人情人性，这是件重要的事。

和杰克·尼科尔森的工作经验让我较轻松地处理这部片子，但拍这片子仍不是件容易的事，因为你必须了解米洛许想要什么。那时他的英文并不是那么好，法文和母语说得很好，若他找不到恰当的语言表达时，可能是他对语言问题十分沮丧，而不是对你们讨论的问题感到挫折。演员也常意识到这一点。我常常察觉到这种情况，所以当我抵达拍摄现场时，能快速简捷地协助处理他们之间类似的问题。若演员认为米洛许为他们的表演感到不满沮丧时，我常和演员沟通，给他们一些简单的指导。他并不是对演员的表演感到丧气，而是因为他无法说出他想说的事。大部分的时候，我只是简单地告诉演员："他要你做的就是走到那边，吃药，再走回来。他要你做的就是再做一次。"子是问题很快地解决了。

有一天，杰克·尼科尔森决定离开拍摄现场，因为在尝试拍一场打斗戏的时候，他和米洛许不能了解彼此的需要，我必须安抚他们的情绪，介入其中，和杰克谈谈，只有我能这样做。我和双方沟通，把道理说清楚，终于使杰克回心转意，把这场戏拍完。这天的工作由于我的介人才能完成，因为两个有才华的人恰巧不能沟通。

我知道自己了解这部电影，了解我该用什么方式逼近它，这使工作成果有极大的差别。这部分工作与曝光底片无关。了解什么样的人情，多少程度的幽默牵涉在其中，是很重要的。如果你不了解一部电影，可能会走错方向，电影将会与原意相去十万八千里。

拍《飞越杜鹃窝》时，哈斯克尔·韦克斯勒和比尔·弗雷克曾担任摄影指导。你是在什么情况下参与这个工作的。

我因别的承诺必须提早结束这片子的工作，弗雷克帮我拍剩下的部分。

是什么时候接手的？

我接手是因为在创意的层次上，哈斯克尔·韦克斯勒和导演之间有误解。换句话说，哈斯克尔心中的电影和导演不同。

通常人们雇用摄影师是因为他似乎非常适合某部电影。我认为哈斯克尔会是《飞越杜鹃窝》的合适人选，但他不是。他拍的《光荣之路》(*Bound for Glory*)赢得奥斯卡奖，因为他真的适合那部片子。那是件困难的事，我可不愿当制片去挑选摄影师。谁会知道某人的背景在哪个领域更合适，更胜过另一个人？除非他们很了解那个人。

就米洛许的人格与想法而言，你可能比其他人更胜任些。

部分是如此，此外也因为我是个很有弹性的人。对某些人格特质我有很好的适应力，使我很容易和新导演共事。那是一种能力——兼具可塑性与生产力，有弹性又不至于失去立场与个人观点。你必须有个合理的观点，言之成理又能融入其他工作人员的艺术欲望，这不是件容易的事，因为艺术家倾向扼杀周围其他人的创作力，让自己的精神充斥整个领域。创作的心态有时是个杀手。所以要保持创造力，同时和其他有创意的人一起工作，意味着你必须在实质上与创作上存活。有创造力的人若是持相反意见，通常不易相处得很好。

挽救那个表演的秘诀是运用摄影上的手段。秘诀是摄影机要贴得够近，所以人脸上细微的牵动与变化都可以在银幕上看得清清楚楚。如果不这么做，电影可能会很失败。我不知道会有多失败，但绝不会如此成功。

如果有人想知道成为摄影师的法则，我的建议是设法了解导演。这不一定对，但我发现每个导演都有些重要的事情要说。我试图发现导演想说的话，帮他说清楚。

我记得你曾提起早期你为科波拉拍的《雨族》，用的是最简约的灯光设备，只有一些石英灯等。你如何使它看起来那么完美？

我最喜欢科波拉的一点就是，他愿意为新点子下赌注，他喜欢用少量的器材拍小规模的电影——如此可以花更多时间和精力与演员一起工作，保持故事单纯，在实质技术上不会难以控制，至少理论上是如此。

所以我们拼装了一辆小小的箱型器材车。在评估这辆小车所能负载的灯具可能产生的最大亮度之后，我决定用小型石英灯，不是你现在看到的那种内装调焦镜片的聚焦石英灯，而像小小的锡罐，不加装镜片，石英灯泡可以向内推入或是向外拉出一点点，可以稍做聚光或散光的变化，但灯口全开，也没有其他控制的条件。我估计如果有 20 个1 000瓦的石英灯就可以拍了。我告诉科波拉可以拍出任何他想像的场景。我的野心远超过我的经验背景，科波拉却鼓励我实现这些事。

在装备中，我犒牲了几个1 000瓦的石英灯，将它们换成2 000瓦的。不过，总亮度仍相当于 20 个1 000瓦石英灯。除此之外，还有些小灯，大概是 4 个，那就是我们拍片时所有的灯具。每场戏的灯光都是用这些灯具打的，即使是最困难的场景也不例外。片子开拍之初，科波拉在有限的装备下对我做那些几乎超过负荷量的要求，多少在试探我有多少能耐。那是个婚礼中餐厅与舞厅的场景。我只有那些灯可用，工作人员打算罢工，因为要求他们用那么少的灯打亮那么大的房间似乎很不合理。房间大约有 100 英尺长，80 英尺宽，非常大。但我看了一下房间，它有美丽的横梁屋顶，我可以把灯固定在梁上，平均分布在整个房间里，于是便够亮了。科波拉却跑来告诉我，他想做 360 度旋转拍那些横梁屋顶，我想他存心为难我，或许不是，可能他只是创作上意欲如此。但如此一来，完全没有地方可以挂灯了。我回到旧旅馆的房间里，坐在摇椅上晃了半个钟头。忽然之间，灵光乍现，我告诉自己："总

有个他拍不到的点我可以挂灯，那就是房间的正中心，摄影机的正上方，他仍可以做 360 度旋转，不会拍到灯，除非他用垂直仰拍。”所以，我们做了一个环，把灯吊在上面，升到摄影机正上方，把石英灯射向不同的距离，再从顶上张开一只大伞来反光，使石英灯的柔和度配合其他光线。我们以这种方式打亮整个房间，拍了一个晚上。

这个伎俩使科波拉相信我有足够的创意来解决制作规模较大的电影的问题，所以他继续与我合作。如果我无法解决那个问题，他可能不会再用我。

我记得，拍《雨族》时，演员与工作人员一起横越美国，利用各种自然与真实的场景来拍。

我的理论是从纽约往西岸旅行，愈远愈好。我们有装器材的小箱型车，科波拉的旅行车中有剪接台，另外还有几部箱型车。工作人员总共只有 12 个。

这种拍电影的方式疯狂吗？

工作成效不错。我很喜欢。对我而言，它不是太不寻常的事，我出身记录片工作，习于和小群体共事。要用石英灯打出好光，简单的技巧在于避开白热中心，因为中心极热，旁边的光却恰到好处。所以，调灯时，要用边缘的光来打亮你要的区域，使中心射向吸光区，比如角落处，以免强光被看到。

你每天都必须面对这些问题？

是的。那是你必须克服的技术问题。你必须了解光，知道如何用它，目的在哪。如果你够聪明，会好好利用。你必须面对打光的问题，那是你的工作。

《雨族》中有几场大区域的夜戏。你是如何处理夜戏的灯光？尤其是牵涉这么大范围的区域？

在《雨族》中，我拍摊贩公园的场景时，利用任何门厅的灯（架）罩，装上我的灯泡。必要时，把石英灯架在树丛中或是任何

可藏灯之处，所以会得到些许的光亮，用这种方法拍完整个段落。然后再移师到半条街外的角落拍另一场戏。我制造了足够的光源使拍摄得以完成。

那是很大的挑战，用极少的灯要拍那样的段落，必须很有创意。我认为，在当时的器材限制下，能有那种成果是相当不错的。如果摄影师有更多类似的经验，或许会处理得更好，也许不会频繁地过度打光。

有时候，过度打光是为了表现自己负责尽职。

的确。这种情形最常发生在初次拍剧情片或初次使用大量器材的摄影师身上。你会度过那个阶段，然后知道要使用你确切需要的灯光，那是你的责任。然而，你也在时间与预算的限制下工作，很少有余裕过度玩弄灯光。

我节省夜戏打光时间的方法就是事先架灯。真正的要诀是，你要能够在白天打亮夜晚所需之灯，在白天决定，光要架在哪儿，射向何处。让工作人员在白天把灯架在正确的位置，屋顶或任何地方。通常是在屋顶上，因为如果我需要打灯，会从高处打，使它看起来像是来自街灯。所以，有足够经验之后，我会告诉灯光师在白天将灯架在某处，晚上接上发电机，把灯打开，你会看到那效果和你所预期的有多接近。

这很有趣。事实上改变了你可能打灯的方式。你是照脑中设想的打灯方式来打灯，而非晚上你可能实际采取的方式。

事实上，是根据过去的经验来判断。你会放很多灯是因为你知道自己必须快速工作，必须在晚上将它们调亮，没多久又要关掉，关掉任何过亮的灯，但在白天架灯会为制片省很多钱，因为晚上工作人员的费用较高。所以你必须能在晚上快速工作，夜晚是不会等你的，日出之时一切就结束了。时间很有限。

拍夜戏有许多技巧。纽约的工作人员夜戏拍得最好，他们常在纽约街头拍片，在灯光上他们几乎不太用其他装备，只大量使

用街灯和橱窗灯。我也曾在纽约街上拍摄。包括 *Hustling* 和许多我最好的夜戏街景都是在纽约街头拍的。

即兴表演对摄影师而言是否很难捕捉?

如果你和工作人员没有准备好,就会十分困难,会使整个制片公司的工作执行过程遭到重大挫折。基本上,摄影师将工作线索告诉大家,指示实质上必须执行的工作。如果某个演员以某种方式排演了几次之后,最后一分钟,导演突然说:"我真正希望你做的是,走到火炉边点一支蜡烛。"情况会大大地改变,也就是轨道必须重新架设,场务有许多工作要做,灯光师必须调整灯光的位置。如果演员点亮一支蜡烛,制光器就得做出那样的光线效果。因此演员表演上小小的改变,连带引起的是整个工作团队的巨大调整,因为原先他们并没有那些准备。如果摄影师知道他工作的环境随时在改变,而他的工作伙伴已准备好迅速机动地配合这些改变,工作可能就会顺利进行。然而,如果每次改变,工作人员感到原先的努力都白费了,他们自然会不满、抱怨,无法处理这种状况。

有时候,导演和演员很难真正尊重其他人员所投入的大量心力,但这是很重要的事,我尊重我的工作人员,尊重他们所能做的工作,而他们全力为我效劳,发挥他们的才能使我的努力看起来更好。我也知道,某些时候你必须非常非常有弹性;如果我预先知道自己会涉入这种状况,会让工作人员有心理准备。我会告诉他们约略地准备,保持轻松的态度。他们得到事前的警告,所以心理上已调整到可以适应工作的状况。

你对工作人员的创意感到很骄傲。制作过程中它是非常重要的。要如何增进伙伴间良好的关系与工作创意?

当然,那是非常个人的事,和我共事的人是在为我拍电影,他们实现的是我的视觉心像。如果和灯光师科林·坎贝尔(Colin Campbell)在一个房间中拍片,科林非常能干,我甚至毋需在房间

里走动，只要说："科林，你进去看看，把灯打亮，我一会儿就过来。"如果要在银幕上看到我要的视觉想像，就必须拥有像科林一样能干的工作人员，而且愿意倾听我心中所追求的影像。所以，我能说："科林，我希望这场戏看起来如此，想像中的灯光看起来应该如此。要如何达到这种效果？该怎么做？"然后你会发现这里也不能架灯，那里也不能架灯，而我仍想把灯摆在那个位置，但科林会在5分钟后走回来说："如果我们这么做或是那么做……"忽然之间，在完全不可能的情况下，在我期待的地方出现了我想要的灯光。

例如，拍《突击安特比》时，有些场景在威尔希尔大道（Wilshire Boulevard）的政府大楼，我们在十几、二十层楼高，阳光在建筑物的另一面，但我希望阳光能从窗户射入我们拍摄的房间，因为这场戏应该发生在以色列，一个充满阳光的沙漠小岛。我想要那种风貌，那种视觉影像对这个故事是必要的，我把这个问题交给场务乔治·希尔（George Hill）和科林·坎贝尔。有些人会把手一摊，说你疯了，绝对不可能做到，因为那是一整面大楼的墙。但科林和乔治不会，他们瞧了场景几眼，开始动脑筋。然后他们拿了许多汽车支架和铝棍，从拍摄场地的上一层楼伸出来，装了9个灯在上面，把支架向下摇。于是便有日光从窗外射进来了，这就是我拥有的工作人员。

拍《花逢月满永不残》时，导演希望摄影机在冰上移动。乔治·希尔拿着锯子和钉子走出去，一会儿他带回来一件我见过最诡异的装备，但把摄影机放在它的一端，其他人可以推动另一端，再加上一个轨道车，这个装备就可以在冰上快速旋转，可以拍仰角镜头、俯角镜头，或任何你想到的角度。于是瞬间我们有了件冰上拍摄的装备，希尔在5分钟之内发明出来的，可以拍摄各种不寻常、令人兴奋的镜头。

我的摄影机操作员吉米·坎内尔（Jimmy Cannell）十分惊人，如

果他说拍到了你要的镜头，肯定是会有你想要的东西。如果他说还得再来一次，你也不会说第二句话，如果他说需要再拍一次，必然是有人在镜头前做了某事，没有人注意到，所以需要再来一次，通常不是他的过失，而是演员做了某些在镜头之前无效的动作。如果是他的错，他会告诉你。你可能遇到最糟的事是，操作员拍完一个镜头，告诉你一切都好，但毛片冲出来却不是这么一回事。你才理解到，在压力之下，操作员可能会欺骗他自己，没有人会注意到镜头里摄影机小小的晃动。理想上，你需要一个出错时能据实以告的工作伙伴，那和知道镜头没出错一样重要。最终的理想是能拥有一个一次便能完成高难度摄制的操作员。和他们一起工作时得尊重他们的才能，让他们发挥才能，那是非常重要的。

你和哪几个导演的关系最好。

和欧文·克什纳有极佳的工作关系。我喜欢和他一起工作，那是高度创作的经验。由于各种不同的理由，我和许多导演有极好的共事经验。我喜欢和尼科尔森一起工作，因为他充满了活力和想法，非常具有自发性，我喜欢在他身旁，他的心思常迸现火花，不断得有各种事情发生，我喜欢在那种氛围中工作。喜欢和科波拉一起工作是因为他有一种厚重感，表现在银幕上的是有分量的思考，他给我许多自由，让你的创造力为他工作。我非常喜欢。

我偶尔会告诉人们用错了摄影师，他们想要视觉化的东西是另一个摄影师才能做到的，应该用那个摄影师。我对“美”有我个人的想法。所以，当我逼近一个主题，会试着调整灯光以达到某种效果，因为我认为那种效果是美的。它讨好我，我不可避免地对事物的美丑也有自己的判断。我的品位偏向某种风貌或某些过去曾见过的事物，我想重现那些影像，所以会按自己的心意放手做去，如果别的人喜欢另一个摄影师的风貌，我未必欣赏。因此，我并不会太赞美其他摄影师的工作，因为我不知道那其中牵

涉的种种抉择。若是不节制地赞赏，反而可能混乱了自己的风格。我曾见到这种事发生在一些顶尖的摄影师身上，我知道那是怎么发生的，自己也有那种体验。当我的作品陷入四分五裂的风格时，自己也很惊讶。那时我才理解到导演可能对自己要什么也感到十分困惑，而我做了许多自己其实也不想做的事。他们要求你制造一些他们自己也不完全了解的风貌，你也不欣赏那种风格，于是四分五裂的状况就发生了。

在 The Bingo Long Traveling All-Stars and Motor Kings，我知道你发展出一种理论，将黑人演员和白人演员的光打成两个极端，能解释一下吗？

如果同一部片子中有黑人也有白人，那会变成摄影师的大问题。事实很简单，白脸比黑脸反射更多的光。黑脸可能呈现暗棕色、暗蓝色，肤色几乎不反光，所以呈现深色调。这和房间中漆上了某种颜色没什么两样，问题相同，但演员会进出光区，如果他们都站定不动，那就容易多了。

面对这种问题，很多人会在小地方失手。可能一切看起来都很好，房间看起来也很好，淡肤色的演员看起来也很好，只有黑人演员不太显眼，仿佛隐藏在暗影中，而影片就如此勉强过关了。然而，*Bingo Long* 一片的状况不一样，它讲的是黑人棒球队员的故事，他们是明星，每场戏、每分钟都要站在最抢眼的位置；如果在暗影中，我的工作可能会不及格。

我用不同的光做了一些实验，决定了几种能打亮黑脸、我自己也喜欢的光线，和以前的摄影师曾使用的技巧大不相同。老方法之一是，拍黑人时，打些背光，在脸颊侧边也打点光，它就会凸显出来，但摄影机会捕追到的是脸上反射的光。看起来不甚美丽。

我很快就发现，你可以像打亮其他人的脸一般地打亮他们的脸，只要小心曝光，并控制光线的品质。我从正面打了许多柔光，

一般人很少以这种方式打光。我的原则是采取拍摄肖像时的打光方式。我用了一种新方法，因而拍到一些好看的画面。

《对话》的空间非常封闭，从内容到拍摄的逻辑而言都是如此。这呈现了什么的问题？

科波拉发现了一个位于四楼的小公寓，他非常喜欢，形状和大小都刚刚好，但是必须从四楼的窗外打光进房间，否则很难把光打得漂亮。付出这样的代价，你才能得到自然的影像。所以我让工作人员在大楼外墙上沿着窗户边缘做了几个支架，每个可以支撑9个灯，用绳子将它们调整到任何我想要的角度。如果想使光线看起来像清晨或傍晚，就从窗户的两边把相反方向的9个灯打亮。支架略高于窗户，所以灯光会从近似阳光射人的角度进入室内。在使用真实日光和替代的9盏灯之间，我们设法保持全天都是一样的光线。科波拉再度为我的创意感到惊讶，他喜欢我的发明，我为他想的点子比任何一个导演都多。

能否再谈谈《大白鲨》？你最初接这部片子时，是否觉察到实际执行的种种困难？

我比任何人都清楚其中可能牵涉的技术问题。我想没什么人明了这点。因为他们都没有水上拍摄的经验。至少，我有些他们没有的经验，水上拍摄是很困难的。电影制作就像调度军队，它的工作逻辑就是要把装备都带到现场，器材、车子、所有补给品，以完成一部电影。若工作人员没什么水上经验时，就很难确切评估所需的器材，以及将会面临什么样的问题。因此他们租了许多船，后来还是花钱买了下来，因为我们破坏了大部分的船，必须以新的替代。

我知道其中的问题很多，但别的棚内工作人员却不曾觉察到。例如，在强烈的日光下如何打亮一个人？当阳光直射周围其他物体时，如何替他的脸补光？能把光圈收到多小？若从另一艘船上向演员打灯，会得到足够的光线吗？演员坐在距离你甚为遥

远的小船上，你必须设计自己乘坐的交通工具。什么样的船适合你乘坐？该有多大？应该如何装修？要选择哪种平台？在出发之前，这些事都要想清楚，所以我能把需要的材料带齐。

我列了一些必需品给他们，显然他们受到了惊吓。其中一项是弧光灯，我必须在海上使用弧光灯，因为别的灯不够亮，无法射得那么远。如果我与演员同在一艘船上，9 盏灯的灯组就够了。虽然它们太亮，不易处理。9 盏灯组需要一个极大的发电机，小船上根本容不下大发电机。我用电池组代替发电机，但只能维持很短的时间，所以必须谨慎开关，我用电池产生 110 伏特的电流，在船上，我们用电池做压舱物。许多拍摄都是这样设计出来的。若我可以坐在另一艘船上拍，我会用弧光灯，如此灯光才射得够远，也足够亮，以配合水面反射的强烈日光。如此一来，我需要大型发电机，也就是说需要一艘大型拖船来载发电机，电线牵过海水连接到我们工作的平底船上的弧光灯。这些设计都很有效，使工作很顺利，很专业化。片子看起来很棒。

旁人没有提供一些点子吗？

不仅没有，我还需奋力抗争以得到我需要的器材。对他们而言，我提出的计划纯粹是疯狂的。当我告诉导演，我打算手持摄影机，他几乎晕了过去。他认为我真的失去理智了。

你必须手持摄影机拍摄很多镜头。没有别的选择吗？

没有。有许多方式可以消除部分海浪的波动。但从我的水上经验来看，最好的方式是用身体和手持来保持平衡。现在有另一种选择——平衡环(Gimbal)。平衡环是悬吊在脚架中心巨大、沉重的东西，当海浪起伏时，那重量会使你保持水平。如果你用脚架，便再加一个平衡环。现在他们也使用 Panaglide 及其他方法保持摄影机垂直。平衡环则是用来保持水平的，我仍认为对于我想做的事，手持摄影机是最好的方式。但导演坚持不要手持，一概用脚架拍。我告诉史蒂文·斯皮尔伯格："你从未在水上拍过。

照你的方式拍，观众会晕船。”我们必须试拍一些东西来说服他，他很快便爱上我的做法，不仅如此，我也坚持整部片子尽量接近水面拍摄，那会对观众造成心理效果，使他们时时警觉到鲨鱼可能会从水底下出现。那种效果可能不为人所注意。

这些是我的贡献。我不敢抢导演的光，史蒂文最惊人的成功是如何推演悬疑与等待的气氛，在恰当的时机带出惊悚的高潮。我认为他没获得应有的赞赏，奥斯卡就忽略了他。

拍《大白鲨》时，你常使用水箱，效果如何？

使用水箱的原因是为了要在水平面上将摄影机安置于恰当的位置。你可以让水面升到镜头的底部而不至于弄湿了摄影机。用水箱的惟一理由就是保持摄影机的干燥，它是个类似鱼缸的箱形盒子，有坚固的底，正面是玻璃，所以你可以把摄影机放在里面。它很容易操控，特别是使用派娜维馨摄影机时，观景器较长，最为方便。那是另一种操控摄影机的方式，你必须习惯，驾驭水箱就像玩弄摄影机一般。

在一个机械鲨鱼特效镜头的拍摄过程中，你损失了一架摄影机？

我们弄坏了一架摄影机。当时的情况是，特效人员正要把机械鲨鱼拉出水面，它要停在画面所见船只的背后甲板上。在那场戏中，鲨鱼攻击船后身的甲板，罗伯特·肖（Robert Shaw）滑倒在甲板上，鲨鱼咬住他，把他拖下水。特效人员尝试从小船上拍摄，这只小船经过特别设计，可以随我们所需下沉到某种深度，或某个角度。这小船没有底，只有一排桶子，桶内装着空气和水，使我们可以操控它的浮力。他们做了试验，水上到甲板的一部分，将摄影机架好，我们以为做特技时，水位也会一样。我们将摄影机架在水面上方，为了安全起见，又加装水箱，以免被水花溅到。另外有两个摄影机架在船舱内，洛·史埃德跌倒伸手救肖之处。这两架摄影机，一个放在上甲板的柜子上，一个放在远远的另一边。

船舱内没有地板，可以看到水面，因为它不是条完整的船。我们另有一架摄影机由上往下俯拍，由操作员操作。这多出来的三架摄影机，为了预防随时可能出现的差错，被紧紧地固定住。

我花了一番力气告诉洛·史埃德逃生的方法，以防万一。我们拍特技部分时（尤其是演员亲自演出，而非特技人员时），会特别的小心。你必须让他们了解在危急状况下如何自救。我很高兴自己这么做，因为意外真的发生了。鲨鱼撞到甲板上，水涨得比原先预期的高很多。鲨鱼失去控制，船深深地沉到水中，水面高过水箱顶，虽然我们事先在水箱上盖了一片塑胶片，但仍承受不住水压，因此摄影机浸泡在水中，但它拍下了一个漂亮的镜头，水流带着悬浮物漫涨过摄影机，摄影机没有流走，它紧紧被固定住，有个反应很快的摄影助理马上把片盒拔下来交给平底船上的工作人员，快速放入清水中，洗去盐水，把片盒泡在装满清水的盒中，再用飞机送到纽约做立即处理。这个镜头十分完美，没有一点瑕疵。

任何人都可能发生这种状况，这是挽救底片的方法。你必须保持潮湿，快速抵达冲印厂，以免胶膜变糊，关键是别让它干掉，避免胶膜粘在一起。没有水中摄影经验的人可能不知道，但那是个必要的手续。

在那种状况下拍摄，你也知道摄影机很容易会打湿。每天摄影机都会沾到盐水，傍晚时，助理就得费力清洁并弄干摄影机。观景器的眼罩几乎天天被海水沾湿，经常得取下做清洁干燥处理，以致螺丝钉都磨坏了。惊人的是，在这种状况下，我们的器材从未出过什么大问题。

对于拍歌舞片，你有什么想法？比如《火爆浪子》？

有件重要的事是，你得注意“过渡阶段”。如果你正在跳舞，接下来可能就要唱歌了。如果你在唱歌，接下来可能是对话。如果你是在对话中，可能马上又要转入歌或舞。如果那些转折做得

不恰当，观众会感觉不顺，马上脱离原来关注的情境，失去了他们的注意力，歌舞片便失败了。歌舞片逐渐没落，现在已经没有人想碰它们了。我们在这种不讨好的氛围中开拍。所以我告诉我自己："最好遵守歌舞片的一些法则。"因为这部片子并没有什么伟大的主题。拿《万世巨星》来说，它是部很棒的歌舞片，但它应该可以更好，拍得很美，也有重要的信息要传达；但我认为没人了解这个信息，观众不知道走进戏院要看什么，所以失望地走出来。《冲破黑暗谷》我不是很喜欢，但它极有创意，打破所有的法则，拍得很抽象。

而《火爆浪子》有的是那个时代的活力，它是部有趣的电影，但并不想做什么伟大的陈述。

歌舞片有什么要素会吸引摄影师？

有意拍歌舞片的摄影师最兴奋的莫过于配合音乐的节奏拍摄一些美丽的影像。作为电影摄影师，会对动态中的构图感兴趣。静照摄影师构图时，对象是静止不动的，至少他会在构图如他所愿时按下快门。电影摄影师必须学会以运动状态来思考物体的存在。他的构图是活的，是动的。动作的摆荡与摄影机的摆荡是他构图的元素。所以那是完全不同的思考方式。歌舞片充满了动作，充满人体舞动的形式。它有电影摄影师感兴趣的所有元素。

不过，由于《火爆浪子》的类型，我并没有歌舞片引人的元素可工作。它的预算很低，也就是说，这部电影大部分是在街上拍的，而非摄影棚内。首先找你麻烦的就是日光与天气，预算很紧，又不可能等到合适的时候才拍。那是笔没什么分量的预算，如果用预算来评估一部电影的话，人们只能要求你做那么多。光线对我很不利，我打了几场败仗。走入摄影棚后有更多的控制，我们终于能做些较有趣的事。

随着时间和经验的增长，你们会在银幕上成就更多的事情，

愈来愈好，愈来愈有自信。

摄影师会成长的。人生在世最有趣的事莫过于看着我的同侪一年一年地成长。我知道自己也逐渐成熟，只是看自己不若看别人清楚。我刚跨人这行时，曾追随康拉德·霍尔与比尔·弗雷克，就像追随偶像一般。我喜欢他们的工作方式，喜欢他们的为人，所以仔细观察他们。他们俩都有惊人的成就，而且他们仍愈来愈好。

另一件事是，随着年龄的增长，当你花在解决电影制作问题的时间愈来愈多时，你会逐渐形成自己的特色，也会开始处理故事的问题，对故事会投人更多情感，会投人愈来愈多的心力。你学到的不只是电影摄影，还有更多的是关于别人，关于你自己，你会不断地问自己，还要做些什么。会看到自己的成功和失败，看到自己在过程中的成长。看着摄影师逐渐成熟、干练，愈来愈能处理复杂的技术问题，而且处理得愈来愈巧妙、圆滑，不为人知，这实在是件最有趣的事。

当工作开始变得精致复杂时，你的技术水平也开始显现出来？

是的，可称它为品位或任何你想要的名称。那时你所做的选择会是较好的选择。当你看到某人做了正确的选择时，你知道他的水准已经到那儿了。观看艺术家在画布上的工作，会了解他的功力中精微与巧妙之处。电影摄影师也一样。当他开始拍摄时，他希望所有的曝光值都正确，房间中没有任何一个角落是黑暗的。若他们技术到达某个水平之后，便无需再担心曝光不足等问题，便会开始留心较细微的表现与塑形塑影的问题。如果演员走出光区，不会惊慌失措地加打 10 盏灯。

你会不断地鞭策自己在电影品质上追求精进。当我拍《天魔续集》时，是在一个全黑的房间中工作。我打灯的原则是即使关上灯，房中仍有些许能见度，曝光值刚好在底片的极限上，所以很

接近黑色；如果演员没动，在银幕上很难看到他们。只有他们动的时候，才知道他们在哪儿。因为光度很低，你必须曝光正确，冲印厂才能为你强迫显影或减低亮度。有场戏，有个小男孩躺在床上滚来滚去，一时之间你不能确定是银幕不干净还是有东西在动，光线如此暗，他又移动了一下，你才发现人仍在那儿。这种工作对摄影师而言是很大的挑战。每个摄影师都得奋力一搏才可能使夜晚躺在床上的表演看起来具有可信度。导演告诉你："使你的光源看起来像月光。"然而你没看到月光，只看到漫射的环境光，你把灯关了，想稍稍看到一些东西。

有摄影师曾说："毋庸置疑，没有光源的场景是最难打光的情况之一。"

那是个很好的测试。我的解决方案之一是保持约略 4 个烛光的亮度，冲片时再强迫显影一挡，然后打主光。所以，主光熄灭后，整个场景就几乎看不见了。我所指的情况并非单一光源。秘诀是，房间中四处有灯漫射，所以光线看来似乎没有任何方向，你仅能看到有些东西爬过银幕。但你会试着不要从一个方向打灯，因为那会成为一个光源。

你必须有胆量去尝试那些东西。如果你初学时接手一部剧情片，没有足够的自信，又怕出错，又觉得自己不能承担太多错误，你可能不敢尝试那些事。我倒不是说那是全世界最冒险的尝试。没有经验的摄影师可能会采取较安全的做法，给自己一个小小光源，比如说月光从窗外射入是常见的打光法，他会采用这些最寻常的方法。若摄影师有足够的能力、自信与地位时，他会尝试一些东西，而不会在他完成之前遭到导演与制片的质疑。

许多事情是经验的累积，知道在何时、何地，利用恰当的时机去执行。

对。就像是把篮球投入篮筐中，投的次数愈多就愈准。没有一件事是确定不变的。当你曝光时，变数就像掷骰子一般变化无

穷。这会令你害怕。

所有的摄影师都会经历一段低潮，以为自己想追求的影像都不可能达到。我当然也有这种经验。你知道很多事都可能出错，你会说："所有的事都不对劲。"那就是你的态度。那是非常负面的态度，由于恐惧，你变得非常小心。有很多摄影师在这前提下完成工作。你也必须学会处理一些人的情绪因素，如导演、演员等。你担心摄影助理会忘记你要的光圈值，担心演员移动时他会跟不上焦，你注意着每件事，心思紧追着所有元素，部分是机械的，部分是人为的。在拍摄现场，充斥着紧张和能量。你还有一部分的工作是要安抚导演和演员，你可能会说："那不是我的工作。"但它有可能是。

如果那影响到你，那就是重要的……

那是摄影师职责的一部分。它和你所要给予的氛围有关，重要的是要有自信。如果你散发出自信的气质，工作人员会觉察到，导演也会比较安心，觉得自己会完成一部好电影。在做好摄影工作之外，还要能给大家信心。当然，摄影工作若没做好，信心只是门面罢了。但如果摄影成功，又能给共事者安全感，那么对整个制作过程会有很大的助益。所以，如果你要问"制片找些什么"，这些都是制片寻找的元素。

你也知道，人们不太理解摄影师在电影制作过程中涉入多深。他们认为摄影师只是负责摄影，那是不对的。我的意思是说，我和斯皮尔伯格一起拍《大白鲨》，我会说："他们在追捕鲨鱼时，脸上完全看不到猎捕的乐趣。"如果那个人真的是猎人，他会享受追捕的乐趣。所以我问他们，脚本上是否提到猎捕的乐趣，第二天，它就出现在脚本上了，那不是摄影师的事，但我说不出在哪部我参与的电影中我没有涉入到这个层次。

但坦白地说，你必须做的事就是拍出好电影。这与你如何梳头、你外表看起来如何、怎么讲话、口音如何、做了什么动作都无

关;如果你能生产出一部好片子,自然有人会雇用你。才能是最重要的条件。

既然所有的摄影师都用相同的底片、相同的摄影机、相同的镜头,我们是否会在电影风貌上看到极高的同质性?

的确有点影响。派娜维馨的装置让拍摄的人拍出相同的东西。因为它会将某些事情拍得很好。如果你用 Eclair 拍,它架在肩上的方式不同,移动的方式不同,拍出来的感觉也不同。如果有个摄影师用 Eclair,一个用 Arri,另一个用派娜维馨,就会有三个选择,用不同的摄影机会拍出不同的东西。但如果他们用派娜维馨,变异可能会比较少一点,同质性较高。

我发现如果改变电影制作中的任何元素,银幕上必然会显现出来。它可能很细微,但就是不一样。但如果大家都用相同的器材,某种机械上的同质性必然会出现。

然而,好的电影摄影师会尝试做出一点不同的东西,即使用相同的器材,也会有他的特色。

这就是了,这是最困难的部分,也是制片花大钱追求的精致差异。你能找到几个戈登·威利斯?他有种不可磨灭的标记。当然,如果你不需要那种风格,就不该雇用戈登·威利斯。

有些摄影师设法避免只表现一种风格,努力追求多样化。我想摄影师会经过一个阶段,觉得自己要向每个人证实他们能做每件事,他们能拍西部片,能在棚内作业,能打灯。当他们证实这一切之后,会稳定下来,逐渐让性格来主导自己的风格。

你是否认为有你这样能力的摄影师会选择担任导演的工作?

摄影师是个十分合乎逻辑的选择。你谈的是摄影师应具备的能力。担任导演的能力是类似的,只是他还有些别的事必须处理。这牵涉分工中导演所拥有的权利基础。他是否有足够强势的个人能力来带领整个团体完成一部电影?是否有足够强的中心意念来完成一个故事?

好导演必须具备很多条件。他必须是个很好的说故事的人，必须知道如何将故事影像化，知道如何使用每个镜头中的影像。最重要的是，他必须有话要说，虽然不必然是在故事的表面。他必须打心底有深刻的感动，强烈到足以使他将其表现贯注到故事和人物。所以，当你看一个演出之时，可能看到的是两个演出。你会发现真正有话要说的导演总是成功的，你会看到影片之中和影片背后的讯息，这和电影的片名无关。重点是，他有话要说。

对于做导演这事，我有点犹豫。有人曾找我导戏，但我必须确定自己有话要说，我已到了生命中的某个阶段，有种质地能展现心中想说的话。

你曾说过，摄影师必须能如孩童一般地观看，能再说明一下吗？

我女儿还很小的时候，我在芝加哥的家中偶然产生了这样的念头。有一天女儿坐在桌边喝可乐，我们一起聊天，空空的瓶子放在桌上，它只是个便宜而且商品化的玻璃瓶，我完全不屑一顾，没有任何可能的联想，只想着要把它丢掉。但我的孩子忽然大叫："看，它多美！"我甚至不知道她在看什么。但光线透过这绿色的瓶子，散射出最美丽的绿光，映落在白桌上，真的很美。这孩子能看见，我却不能，它美妙地立在我的面前，但我完全无视它的存在。因为以往的成见使我的注意力落在别处，每个人都会发生这种情形。因为我们学会了看某些东西，不看某些东西。结果忽视的东西远多于我们看到的东西。

我们践踏的比我们看到的还要多，我们不像儿童般地观看。他们还未被教导如何判别美丑，平等地观看所有的事物，每件事都是个新的经验，他们是用不同的角度来看的。一个人若不想丧失观看事物的兴趣、客观性与洞察力，应该以儿童为榜样。这就是为什么摄影师到一个新场所、新国家都会表现得不错。因为我

们很容易对旧影像感到疲惫，不再用新鲜的眼光来看它，因而错失了许多眼前的事物。要保持你的心与眼时时对外物有反应，就像儿童般，是件非常困难的事。我们变得太复杂，使我们的思想迟钝了。

第五章　迈克尔·查普曼

你知道，我也希望自己有些更深刻的事可以告诉你，我也希望有些更伟大的东西能从心底浮现，我能告诉你，那就是一切事情的关键。然而，没有那种东西。那是个机械媒介，你必须操作机器，让机器制造美学上的快感。

迈克尔·查普曼或许是目前工作较不频繁却最有天分的摄影师之一。他只拍了不超过一打的片子，然而已探索了许多新观念，开发了许多不同的形式。从某方而来说，他觉得能做的都已经做了。现在他不会只为了拍部片子就拿起摄影机。只有当他感到情感上和艺术上受到挑战，才会每隔 12 到 18 个月拍部片子。

虽然曾经被称做“戈登·威利斯的学徒”，查普曼的摄影并没有承袭威利斯的路线，甚至风格也很不一样。但他曾担任威利斯的操作员四年之久，拍了《柳巷芳草》（*Klute*）、《教父》和《坏伙伴》（*Bad Company*）。他从威利斯那儿学到最重要的事不是“如何做”的技术知识，而是对待电影的哲学，他认同威利斯的看法：电影是由摄影机、镜头、胶片组成的机械媒介。就电影而言，机械是通往美感的道路。他也发现，如果你严肃看待自己的工作，集中力量，你的努力会显现出来，甚至是无意识地展现在你的工作品质中。

大部分的电影他只和三个导演合作，这些良好的关系形成高度视觉合作的基础。他为马丁·西柯塞斯和菲尔·考夫曼所拍的三部电影显示他从全新观点看待事物的能力。一个例子是《漫游者》，他使用偏离中心的构图，毫不保留地用鲜亮的色彩来强调艺

术与漫画书的质感。另一个例子是《蛮牛》，他创新地使用变速摄影来拍摄拳赛片段，以黑白拍摄，对他而言是个挑战。《死人不穿格子布》中每场戏都要模仿好莱坞黑白片时期的风格，这其中所需的精确和细致是他在别的片子中没有成就过的。

查普曼追求的是新构想带来的兴奋，将他创造的能量发挥到极限，他自己说那是种返老还童的过程。他会转而导演《正确行动》并不令人惊讶。或许那是电影制作中最大的挑战。

作品年表

1974 《最后的任务》(*The Last Detail*)

1975 《白色黎明》(*The White Dawn*)

1976 《计程车司机》(*Taxi Driver*)

《神经战线》(*The Front*)

《下一个人》(*The Next Man*)

1977 《最后华尔兹》(*The Last Waltz*)

《手指》(*Fingers*)

1978 《国王》(*King*)(电视)

《变体人》(*Invasion of the Body Snatchers*)

1979 《魔鬼的抉择》(*Hardcore*)

《漫游者》(*The Wanderers*)

《蛮牛》(*Raging Bull*)*

1980 《夺标女杰》(*Personal Best*)

1981 《死人不穿格子布》(*Dead Men Don't Wear Plaid*)

1982 《双脑人》(*The Man with Two Brains*)

1984 《穴熊家族》(*The Clan of the Cave Bear*)

1987 *The Last Boys*

1988 《回到过去》(*Scrooged*)

Shoot to Kill

1989 《魔鬼克星第二集》(*Ghostbuster* Ⅱ)

1990　《魔鬼孩子王》(*Kindergarden Cop*)

Quick Change

导演作品：

1983　《正确行动》(*All the Right Moves*)

*提名奥斯卡金像奖最佳摄影

你如何看待身为摄影师的角色？你的责任是什么？

摄影师的基本任务是为电影制作出一系列影像，使电影能成为完整的个体。除此之外，在每部片子中，摄影所担任的角色都大不相同。摄影师会配合每个导演重新协调安排自己的定位与功能。有些人希望你打灯，希望你保持安静。其他人则要求得更多。

不过，至少使底片曝光。

不，甚至不需那样。你可以曝光错误，仍然看到某些东西。最重要的是创出一系列影像，在感情上能说服人，叙述一个完整的故事。

你何时开始替戈登·威利斯工作？一起拍了些什么片子？

我在 1968 到 1971 或 1972 年这段时间内担任威利斯的摄影机操作员，操作拍摄了所有威利斯的片子，一直到《坏伙伴》为止，可能有十部片子，包括《教父》、《柳巷芳草》、《末路》(*End of the Road*)等。

戈登·威利斯是个什么样的老师？

戈登对我有深远的影响。他是个了不起的人，创造出来的每件事都是以他自己的方式完成的。我是个电影迷，看了许多外国片。我会在看完一部片子之后对威利说："天啊，威利，这片子棒透了，你一定看过它。"然而他总是没看过我所说的片子。所有你认为他深受影响的片子与导演，如拉乌尔·古达他都没看过，只是自己把它做出来。他是无师自通的美国人的最佳典范，全然地从自己的脑子中寻找灵感。

有人会说他近乎偏执？

喔，戈登如果不偏执，那他就什么都不是了。在电影圈中，威利是我最喜欢的人。这是我对他的赞美。偏执是好的，这就是电影美学的由来——就在那些细致的区别上，你必须够偏执才能感觉到那些区别的理由。在你心中必须知道那理由是什么，我确信你不需要总知道几厘米或是多一点点曝光之所以是那么重要的原因何在，你也不需以言语确切地描绘出主光的位置所造成的情绪差异。但我想你必须信任自己，信赖你的知识与经验，你必须相信，真正有所不同，差异是存在的。而且，经过许多年之后，这些微小的差异累积起来，会使你拥有不同于旁人的特色。

那是相当主观的。

我自己都不敢相信，当我开始拍片的时候，有这么多无意识的东西牵涉在内。我很清楚地知道，在操作机器时不自觉的习惯影响很大，因为我做了许多这种事情。操作摄影机是在做些实质的选择，我是说，你在那儿走动，然后以每秒 24 格的方式做选择。摄影机实际的操作是比较容易说明潜意识的影响。然而，整个拍摄过程亦是如此。你必须处理许多无意识的部分。我无法解释为什么，但那是真的。譬如我打亮你的脸，却无法解释为什么灯放这儿与放那儿会造成差异，但我知道差异的存在。我知道，如果你对一部片子有明确的主张，并且坚持到底，就会看到成果。

戈登用他的作品和人格展现了另一件重要的事，那就是你必须有个驾驭一切的观点。接受访问时，他总是谨慎地说，他从导演身上吸收这个观点。但许多时候并非如此，仅是希望如此，大部分的时候导演并没有他自己的观点，或他在不同的观点之间摇摆不定。但最重要的是，你能坚持同一个观点到底。无论是他的观点或你的观点，或是两个人观点的组合，只要你能从片头到片尾维持一个观点不变，事情就对了一半。那是种纪律，使你能平安渡过齿孔破裂、残格、底片遗失等灾难。只要你坚持到底，维持

一致观点，作品就会成功。如果你不能维持一致性，一眼就会被看出来。

所以你认为威利斯对你的风格绝对有影响？

对于我思考事情的方式。我不认为风格这个字是对的。他影响了我构图的形式，但构图是我们从一开始就协商好的，特别是用 1.85:1 的比例来拍摄时，必然这么做。那是个尴尬的比例。但我不会用戈登的方式打光或拍摄，它们很有趣，但那是属于戈登的方式。他必然对我运用技术的方式有着深远的影响。我能跟随他这么多年，真是感激不尽。

我们曾谈到你操作摄影机好些年了。操作摄影机的经验对摄影指导有什么帮助？

如果工会许可的话，我宁可自己操作摄影机，这么做没别的理由，只因为要省些时间，再者，我是个很好的摄影机操作员。操作摄影机使你思考角度的问题，知道自己在做什么，也能做得很有效，所以不至于误了要事。你被迫思考摄影机的角度，可以想想角度能表达些什么，是否有效率地发挥影响力。自己操作摄影机让你对这些事能更清楚地掌握。当然如果你为一个不怎么样的摄影指导操机，研究别人的灯光也会很有帮助。对电影而言，角度是最重要的。操作摄影机会使你学到很多那方面的知识。我担任摄影指导的头两部电影仍自己操机，其他的片子我多多少少也自己动手做一部分操作。

大多数的摄影师也有这种看法。

如果自己操作摄影机，不必为操作员做一次预演，如此便省下了许多时间，毋需向操作员解释得很精确，描述你心中想要的影像。你可以比较随机、即兴、碰运气。没有一个操作员能如此。我想，对戈登而言，我是个很好的操作员，但当我操机拍自己的片子时，我做得更好。我会利用各种机会做大胆的尝试，会让演员的头直切到图框的边缘。操作员就不敢这么做，但那可以形成美

丽的构图。我如果搞砸了，摄影指导也不会骂我，因为我就是摄影指导。即使和全世界最亲切、最信任你的摄影指导共事，操作员也不能全然把握每个契机，因为你是为别人操机。所以，总而言之，有个摄影机操作员并不是太糟的系统，但它仍是个不完美的系统。

你担任摄影指导拍了几部片子，然后又回去为比尔·巴特勒的《大白鲨》操机。为什么？

我一贫如洗。那时东岸正好没什么工作，我要养活妻子和两个孩子、银行里只剩下最后的几块钱。我听说了《大白鲨》这部片子，我也知道，巴特勒是菲尔·考夫曼的老友，而我曾为菲尔拍《白色黎明》。所以，我打电话到旧金山找菲尔，问他能否打个电话给比尔，告诉他我能为他操机，于是比尔雇用了我。《大白鲨》很有趣，我很喜欢。操机拍它真是件过瘾的事。《大白鲨》的结尾，他们上船、出海，几乎都是用手持拍摄。它是有史以来最贵的手持拍摄的电影。

在波涛汹涌的海上摄影，最简单的方法就是手持摄影机。如果波浪和船有规律的运动，你很容易捉住它的节奏。你的身体要胜过任何回旋机或稳定器。我从未在水上试过稳定器，或许它真的很有效。但稳定器占太大的空间，船上没有足够的空间容纳它，我必须把自己塞挤在各式各样的空间里。除此之外，那时稳定器也尚未出现。我们决定要用手持摄影。

你是否和比尔·巴特勒有过什么冲突？无论是在视觉上或技术上？

没有，我们合作愉快。对于不担任摄影指导这件事情，我并不介意。我对操作机器感到很愉快。开拍不久，天气转暖了，真是棒极了。那个机械鲨鱼向来不曾顺利过，每拍一个镜头，就会有个故障。我们停泊在某个充满蛤蜊的海岸，斯皮尔伯格非常喜欢蛤蜊。我们潜水挖蛤蜊，让斯皮尔伯格高兴个够。

你拍《白色黎明》时，周围的环境对你不是很有利，那是在巴芬海岸(Baffin Bay)拍的。

是在巴芬岛的弗罗比舍海湾(Frobisher Bay)拍的，完全是实景拍摄，没有棚内作业，没有造景。不过有些雪屋的内景是在一个旧棚子拍的，因为冬天已经过了，许多雪屋的景是真的雪屋。不过，有一小部分，我们用保丽龙板做雪屋来代替实物在夜景中拍摄。

那里的温度如何？

我想拍的时候气温曾低于零下 20 度。有风的时候，感觉更冷。那并不是最寒冷的冬天。我在格陵兰住了一年，远比巴芬岛更北，我知道巴芬岛的冬天还不算是最冷的。但别的人并不知道。

从技术上而言，那种天气会出现什么样的问题？在那种环境中，摄影师要注意些什么？

摄影机要做防寒工作，其实很简单，你得把摄影机上所有的油脂都去掉。我们用的是旧式的派娜维馨摄影机 PSR。那是很棒的摄影机，内部加装电热器，很像烤箱。只要有足够的电池安插电热器，就不会有任何麻烦。事实上，我就是用这种摄影机来拍《最后的任务》。我有一组配合这架摄影机的镜头，在拍《最后的任务》时就派上用场了，它是种很棒的摄影机。狗拉雪橇带着摄影机在雪地上跑了数里之远，它掉了下来，不可思议的是，它从未产生任何差错。Arriflexes 就常会冻坏了。

这很难解释，也没什么简单的解决方法。惟一的保护措施也是你能想到的最显而易见的保护方式。我们就是那么做的，那得花大量的气力。最困难的是直射日光很少，整片天空覆盖着一层白亮的雾气，再加上地上一大片刺眼的白雪。而底片的相对曝光值和你如何估计底片的感光度是无关的。我常将它估在 ASA 200 或 250。早期我甚至没有点光源测光表，所以我用 Spectra 测光表。

Spectra 是直射光的测光表，测反射光就不是很合适。现在我们用点光源测光表。

我们勘景时做了许多测试。我花了好几个星期建立了一套系统，所以我对曝光的状况相当有把握。但最后我的眼睛严重受伤，因为拍的时候不能戴太阳眼镜，所以，如果我的眼睛痛得厉害，我会把底片感光值定在 ASA 250，如果光线不那么刺眼，就把底片感光值定在 ASA 125。如果眼睛觉得十分舒适的话，便用标准值 ASA 64 来曝光。结果相当令人满意。在这种环境中光线的变异远大过一般正常状况。不过任何变异都可以调整到可接受的范围。你必须解决的最大问题是，了解真实曝光与设定的曝光值之间的有很大差距。

我不会再做这样的拍摄了，我已经太老了。但我很高兴自己有这个经验。我们记录了一种或多或少正在消逝中的生活方式，即使我们在那儿时他们都是根据记忆来重演过去的生活。年轻人必须询问长辈过去的生活方式。那是种美丽的文化，现在几乎消失了。

雪屋的部分呢？你如何打灯？

白天毋需怎么打灯。你可以把屋顶拆下一小部分。雪屋对拍摄很有利，它们可以像布景的活动墙一般地拆卸。有时我们会拆掉三四块屋顶，以获得一些顶光，不过，大白天就不需要这么做。如果不是阴天或黎明，你毋需做任何事来增加亮度。白天时，足够的光线会穿透冰墙，毋需打灯就能拍摄。但如果在雪屋中住一个月，里面会被熏黑，就得不到足够的光线，那么，就得在白天打光。我们的雪屋才新盖不久，所以有许多散射的光线从四面八方进来，从冰砖间的缝隙透进来的光更美丽，非常蓝，非常炫目。我们就直接用这些光拍。

你没做什么事来增加光线？

白天不需要。晚上我们就用发电机。虽然在一个没有条件

拍好莱坞电影的环境中，我们仍拍了一部极尽打灯之能事的好莱坞电影。我们有个700安培的发电机，缚在雪橇上，一路拖到扎营的地方。我有个来自好莱坞的优秀灯光师提米·格里菲斯（Timmy Griffith），也有灯光和所有的装备。雪屋打起灯来光线很棒。我们使用小组的灯具，再将所有底片强迫显影。事实上，我们也别无选择，没有足够大的发电机来对付大组灯具，它们也可能会把雪屋融掉。即令是最小的灯也会把雪融掉。如果你真的需要一个灯，我们可以用一根长杆子把灯吊起来，另一端插在雪中，有这些配备在身边，就可以把灯摆在任何你想摆的位置。我们用最小的灯，点亮的时候，光线仿佛来自两个海豹油灯。

所以，傍晚时海豹油灯的光线就不能满足拍摄的需要了？

的确不够。我们使用小灯和正常规格的灯。但尽量使光看似来自光源。从许多方面来看，它都是部传统好莱坞电影。我们在雪地上使用轨道，用很长的轨道做长时间的推轨镜头，我们也坐在狗拉的雪橇上，用手持摄影机跟拍。所有大手笔、大制作的电影所用的技术，我们都用到了。

如果有人要去一个类似的环境拍片，你会给他什么建议？

最好别做这种事，最好不要，除非你比我年轻很多。你必须做许多测试，一旦你觉得自己能担当这个工作，就信任自己，放手去做。没有什么不可能的，你一定做得到，就如其他事情，不要觉得恐惧。如果要重来一次，我会多用点测光表，那会使事情变得容易些，就不需要作太多猜测。不过，拍了一段时间之后，会发现自己的猜测颇为准确。用许多的灰色滤镜把光减到一个可接受的程度，放手去拍，没什么好怕的。

拍《计程车司机》时，你和马丁·西柯塞斯有些什么样的准备？你追求什么样的视觉风格？

我们事先看了许多电影，许多许多电影，我甚至无法记得全部。马丁最好的地方是：我们一起看了这么多电影，并不预设要

与《计程车司机》扯上任何关系。有些看来毫不相干，有些则明显地有关联，如一些纽约电影、黑色电影、《成功的滋味》(*Sweet Smell of Success*)这类片子。奇怪的是，我们看了许多黑白片。我们看了各式各样的电影，这使我们能相处得更自在，在讨论时，也比较有信心，彼此是讨论同一件事。我不能肯定我们是否决定了什么特定的视觉风格。幸运的是，马丁、我和罗伯特·德尼罗(Robert DeNiro)都是纽约人，或是长期生活在纽约。我很了解纽约，对纽约有很多感受，马丁与博比(指罗伯特·德尼罗)当然也是如此。许多工作人员都对纽约有着某种热情的关切。我认为《计程车司机》不折不扣是部纽约电影，我们捕捉到了纽约的神韵。它不是部极端写实的片子，或许我们拍的不是纽约过去的实况，但抓到的是纽约的情绪脉动，纽约现在的神态风貌。我想没有别的片子做到如此。听起来很自大，我并不想如此，不过，我实在想不出有哪部片子能把纽约拍成这样。我想那就是我们所追求的，而非一个所谓的独特视觉风格。当然，马丁自然有他自己的视觉风格。从各方面而言，那都是马丁的电影，不是我的。我想它的"纽约味"可能要比视觉风格更抢眼。回到戈登·威利斯所强调的"观点"，我们的确对纽约拥有一些共同的观点，无论是已经浮现到言语或是停留在潜意识中。许多由《计程车司机》招致的反感来自一种妄想：只要在纽约靠着低于某个数字的薪水过日子，就能深入纽约的生活。你要说我们是幸运的也可以，我们正好对纽约有共同的期待——我们都需要表达自己对它的想法。

这部电影拍摄时就如银幕上看起来一般的片片段段？还是说这效果是在剪接时做出来的？

拍摄时便是如此，当然，剧本上也是如此。那是很棒的剧本，许多你以为破碎的片段，神经质地从一件事跳转到另一件事，在剧本中就存在了。马丁一旦有个好剧本，肯定是要好好处理的。我试着回忆马丁是否说了些什么有关这部电影的艺术取向。你

也知道，只有在开拍之前才会谈论那种事。你会说，这里应该如何如何，那里又该怎么做。但开拍之后，电影就有了它自己的生命，走它自己的路。它引导你，随着工作的进行自然而然地形成风格。一旦风格产生了，无论事情如何进展，你只有跟着电影走的份。如果你的潜意识在工作上发挥了某种一致性的影响力，最好放手让它引着你，信任那份不易用言语表达的冲动，全力使你的机械技术能完整地释放那种直觉冲动。在《计程车司机》中，我们多少已做到了这点。从我的观点看来，那是拍摄好电影的过程中你该做到的。我知道，当自己专心于机械的操作时，我的工作成果最理想。在那种状态下，摄影机的运动、灯光的角度仿佛都取决于一个难以语言表达的过程，我所能做的就是全神贯注让这些事情自然而然地发生。

那部片子的日景和夜景之间有很大的差距。日景的部分纽约市看来颇正常。夜景的部分则透着邪恶之气，仿佛恶魔就躲藏在角落。这种效果背后隐藏的思考是什么？

你的观察没错。不过，我认为全世界最难拍的就是白天的外景，因为你几乎不怎么能控制光线。直到现在我才开始思考，我依赖哪些线索来处理日光，如何用我的想法来塑造光线，而不是让光线来规范我的摄影。如果你在一个全黑的房间中拍夜景，就得无中生有，一切靠自己把它做出来：把灯架起来，把人摆进去。如果是白天的外景，就没太多活儿好干了，只能迁就现状，没有太多的选择。尽管你有精致的摄影机运动、弧光灯、遮光旗板，日光就是在那儿，躲都躲不掉。我想这是全世界最棘手的工作之一。在《跃马山庄》（*Comes a Horseman*）中，我们有美丽的云朵，不过那是很不同的状态。我谈的是某类场景，人们站在街上谈话，光线来自四面八方。现状决定了你的工作，而非你决定周围的环境。想想就知道，这是全世界最艰难的工作。我并不是下意识要夸大它的可怕，它本来就是骇人的。剧本也没有指示你该怎么做以彰

显电影的某些内涵。然而，不可避免的就是那难以抗拒的日光。我持续地在日光中挣扎。有一回我拍了一部西部片，就如其他西部片一样，完全是外景。又是日复一日地在日光下工作。

怎么处理呢？

差不多全是角度的问题。工作的重点是运用光的角度。它着眼的不仅只是如何使用背光，更是如何不使用背光，让它的光线刻意造成平板的效果。许多拍摄在实景进行，现场有大片的光影对比等着你去调度。人们在光影之间穿梭，银幕被分成亮部和暗部两区。它很像《变体人》中，你把人移入光区，又把人移入暗部，再移入光区。靠着演员的位移和光线的角度用日光制造出某些明暗对比。这很难。

哥伦比亚广场的政治集会是怎么完成的？

通常我们用群众当人墙，我们则在人群中，用轨道跟拍罗伯特，他一路往前走，伸手入怀找枪，我们用轨道跟拍候选人，在人堆中希望把它拍得拥挤，像是会引起幽闭恐惧症：无数的人脸，摩肩擦踵的推挤，人群集集散散，多少制造了一些效果。我希望夜戏也能有这场戏的张力。另一个大场的日戏是他尝试要刺杀这个候选人。那是在一个集会上，他和一个情报局人员讨论他所使用的暗号，然后编造了一个新泽西州的古怪电话号码。我们尝试就地做正常拍摄，也从其他一些奇怪的角度来拍，几乎是从头顶拍摄，尽可能地尝试；但在我看来都不是很成功。从电影，从马丁和罗伯特的观点看来或许还好，但我觉得不理想，远不及其他场景，因为它真的很难拍。你得控制日景要能像在棚内拍摄或是处理夜景。

在《计程车司机》中你使用了多种不同的轨道拍摄。

马丁喜欢用轨道拍，他爱不断地移动摄影机。我在纽约也拍了多年电影了，很清楚当地的种种状况与工作人员。意外的，当我们开始拍《计程车司机》时，整个城市的步调非常缓慢。我工作

得极有条理，因为处在那个幸运的环境中，而且有一群优秀的工作伙伴，真的很棒，马丁也具有偶像气质，只要他愿意，可以迷倒任何人。开拍一段时间之后，工作人员就爱上他了，他们和马丁开玩笑，竭尽心力使这些摄影机的运动精致、顺畅而快速。所以马丁不断用轨道拍摄，工作人员也配合无间。你还记得枪战之后有个俯瞰镜头？我们后来说："你惟一能做的事是在隔壁楼上的地板开个大洞。"所以大伙就照办了。那是一栋老旧的废弃建筑，我把希望开洞的地方画了一条线，沿线把屋顶拆了。优秀的工作人员往往比你预期的要聪明得多，如果事情真正有趣，他们也会有热烈的回应。优秀的工作人员即使没有任何理论背景，对于电影的种种判断与理解仍是非常精明干练的。他们从工作中累积能力。马丁启动了他们，向他们的才能挑战。

所以我们不断地使用轨道拍摄，绝大多数镜头的效果都很好。许多你看到的镜头已经剪接过了，大部分镜头都是过量拍摄，剪接时也显得太长。但它就是部到处晃荡观看的电影，就像一个城市中的路人，四处漫游，东瞧瞧、西瞧瞧。我想轨道拍摄是很恰当的。

你们用的是什么样的轨道设备？

没什么特别，早期的管式轨道系统。我们也常用大轮式的西部轨道。我让工作人员找来特大的高尔夫球拖车，很大，但很轻软，所以可以在不知不觉中越过小小的障碍物。我们在轨道上架了一个旋转盘，坐在上面的摄影师可以绕着中心轴，旋转 360 度，还可以把脚放在四个小轮子上，自己旋转，任意跟拍演员。事实上，在哥伦比亚广场拍摄候选人向前走的场面就是这么拍的。我们从人行道接了一个小坡到大街上，所以你一点都没察觉到轨道拍摄的跳动。那些大而有弹性的轮胎吸收了很多震动，摄影机操作员弗雷迪·舒勒（Freddy Schuller）操作得如此精巧，你完全不知道有什么障碍。但对轨道上小小的震动挑剔并不是件坏事。如

果把20英尺长的管状轨道一段段接起来，当那些小小有凸纹的轮子走过轨道时，如果接缝不顺的话，每隔20英尺就会跳一下。所以，情况就变成顺畅地走一段，跳一下，走一段，跳一下……这个跳动是非常明显的。如果是用软轮胎的西部式轨道车，滑下街道时，它会持续地轻微地晃动，你却不会觉察到。特别是有一大群人时，比如哥伦比亚广场那场戏，人潮来回涌动，即令发生了谋杀案，你也不会注意到。有时，你要使轨道完全平顺才开始拍摄，也实在是个大问题。有时还不如就找个软胎的车子加个座台，甚至坐在车上手持摄影机。如果你真要坚持把轨道弄到完全没有跳动、震动，可能会把自己打败。因为你一旦走轨滑顺，许多小毛病就会显现出来。如果你允许某种程度的粗糙，如果场景中有许多运动，有许多东西出入景框，最好相信观众的眼睛会忽略小小的震动。你必须自己操作摄影机，或信任操作员确知什么程度的不平顺是可以容忍的。事情的成败取决于你的判断。《最后的任务》是我第一部剧情片，也是我亲自操机，许多场景是在多伦多冬天的雪地中拍的，我们用了软胎的西部轨道车，上面有旋转座椅。我们滑过冰面、人行道、种种不同的地面。你看得到那些不顺的跳动，但你不在意。这场景中太多有趣的事件捉住了你的注意力，因此你忽略了推轨的不平顺。我们也能工作得较迅速，不可否认的是，能在一天之内完成许多工作是很重要的事。

要架设轨道拍摄时，首先要注意的是什么？灯光尽可能地远、工作人员的合作，等等？

我不知道有什么事比别的什么事更重要。我会很注意日光在你架设轨道这段时间内的变化，所以你不至于在开始建轨时想的是一回事，等到轨道架好后又是另一回事，太阳早就已经转移阵地了。《漫游者》是部好莱坞大手笔制作的电影，我能随时停下来说："不，让我们等等，用别的东西试试看。"我们陷入不断延迟的境况中，在布朗克斯（Bronx）一所高中旁架了一个大轨道，预备

在日光下拍摄。等到我们把所有装备准备妥当之后，太阳已走过中天，一半的轨道都落在阴影里了。

所以，确知你自己要做什么，将你的意志付诸实现。使现实如你所愿地呈现在银幕上。如果你清楚地知道自己所追求的效果，如果你的想法是一致连贯的，你的眼睛和观众就会全盘接受。即使你不知道，只要你清楚自己在做什么，做出来的成效在哪儿，你做的事情甚至可能有点蠢，但有点秩序总要比漫无头绪来得好。任何视觉上的秩序都是很容易为观众接受的，因为他们总是有意识或无意识地期待着某种秩序。

与好莱坞相比，在纽约大街拍片会遇到些什么问题？

毫无疑问的是两者很不相同。好莱坞的人来到纽约拍电影常会被这个城市、这里的人、城市中的压力给吓坏了。我来自纽约，在那儿学习摄影，从没有类似的困扰。我的意思是，那会是个困扰，就如同下雨也会是个困扰，任何别的事都会是个困扰，但它并不是什么了不起的大问题。有许多在纽约长大的电影工作者知道如何在纽约大街上工作。他们必须知道如何处理大街上的疯狂事故，如何对付掷酒瓶的人，如何处理纽约市发生的种种事件：如果有两个疯子来找碴，就以某种方式劝他们离开。纽约是个很不同的城市，但我从未遇到人们传说的纽约的戏剧性疯狂事件。我们花了三周，每个晚上在第二和第三大道之间的第十三街拍《计程车司机》。那是条麻烦的街道，但我们从未遇到任何麻烦。我不能解释如何处理一些问题，但你只是漂游在人海中，如鱼在水中，带着灯具和所有装备使事情变得有点困难，不过你或多或少仍能使纷杂的周边环境逐渐冷静下来。纽约很不利于拍片的主要原因就是所有的事情都挤在一起，甚至连第五大道也不例外。

《变体人》在视觉上是部很棒的电影。你和菲尔·考夫要事前有些什么讨论？

我们的问题是：原版的《变体人》是部风靡一时的经典 B 级片，新的《变体人》绝不可能再捕捉相同的妄想症。我不认为你老得能记得原版的《变体人》，即使你记得，那时你也还太小，不能明了它的内涵。我那时还在念大学，我是在纽约 110 街和百老汇大道的老兰摩（Nemo）戏院看的，那戏院现在已经改建成超级市场了。我和一个叫俄玛·库尔茨（Irma Kurtz）的女孩一起看这部片子，走出电影院时，我们确信它解释了许多现象：许多我们认识的人只是行尸走肉，他们已经变成一个空壳儿。那部电影对那时代的描述是完美的。麦卡锡主义（McCarthyism）、艾森豪威尔（Eisenhower）和所有你曾读过的阴暗的 50 年代贴切地被捕捉下来。第二部《变体人》绝不可能再现那么完美的妄想与恐惧。所以，我们得做点别的事，我们这个年代的恐怖可能更复杂、更极端。所以要思考自己能做些什么，“狂乱”是我们的抉择。狂乱而滑稽，尽兴地玩耍，这就是目标。我叫菲尔看了许多老电影，其中有部我最喜欢的恐怖片——《失魂岛》（*Island of Lost Souls*），查尔斯·劳顿（Charles Laughton）在片中饰演岛上的疯狂科学家。卡尔·斯特劳斯（Karl Struss）是个极优秀的摄影师，他负责打光。这部电影惊人地好，电影剧本是由 30 年代一个优秀小说家改编自韦尔斯（H. G. Wells）的小说。换句话说，虽然是部没什么预算的恐怖片，却美不胜收，值得一看再看。灯光很棒，看起来真的很恐怖。我一直很想尝试拍部类似的作品，尝试用彩色片来重拍老旧的黑白恐怖片，有趣极了。我能想到的种种点子都用上了，我从未如此放纵自己。

放肆地搞戏，但仍没忘了交代故事的发展。

是的。它是部很自觉的电影，充满了自我意识的摄影。但我希望其中的幽默和娱乐性减低这些自觉性摄影带来的干扰。有个镜头是这么开始的：向下看，摄影机镜头往上抬，一直抬到不能再仰为止。在布鲁克（Brooke）的卧房中我们用了很多伪装的 360

度旋转拍摄。许多运动从一个定点开始转动，然后部分被墙挡住，之后似乎又转回同一定点，稍后你才发现这次是从镜子中看到原点。它充满了各式各样的诡计，甚至有点浮夸。

有个疯子沿街狂奔，观众也想尾随一探究竟，但摄影却做了摇摄，你才理解到自己身处的位置就像是布鲁克的追随者。

他是较早被豆荚追捕的人，到处都是空壳般的豆荚人。我们绞尽脑汁想尽办法来娱乐自己，也在视觉上娱乐观众，我希望这些伎俩有效。我希望有更深刻的事可以告诉你，希望有些伟大的东西浮现自我的心灵，那么我可以告诉你，它是一切事物的关键。但没有那种东西，它是个机械媒介，你必须运用这些机械技术才能制造出审美上的愉悦。

若从德国角度来看，许多灯光非常具有表现主义色彩。

我们有意如此。

就像那场书的宴会，所有诡异的灯光都由地下往上打。背景还有蓝紫色光线，暗示着逐渐增长的光线，为了照顾豆荚而渐增的光线。

我们玩弄的花招背后都会有个理由，不过，你知道，绝大多数都是为了趣味。

许多人很严肃地看待《变体人》这部片子，比你想像的要严肃得多。

人们常会在电影中发现一些事物，而这些事物是当初参与拍摄工作的人预期不到的。还有许多例子可以说明这种情况：电影制作处理的下意识材料远超过曾被提及的。最简单的层次，你用理智的观点想自己正在做些什么，表达出来的却是别的东西。你从不曾想到自己正在表达潜意识的东西。你有了井然有序、工人一般的态度，你心想，我正在为某些理由做这些事，我这么做是因为我只剩半小时了，如果把灯架在这里，工作会最迅速，采取行动之后，其他的东西就跑出来了，但你从不曾意识到这件事。它们

就在那儿，如果它们显现出来，就显现出来了。但如果你工作时想到这些事，你的工作就毁了。我是说，柏格曼没什么不好，不过，请相信我，《变体人》不是柏格曼，感谢上帝。我不喜欢柏格曼。

从《变体人》看来，你很喜欢彩色。虽然你倾向使用暗色系。

它是部夜晚的电影，许多部分刻意曝光不足。

不过你的黑色很够黑。

那是机械技术的事。我拍《计程车司机》时，有意识地学习这件事，因为我们想在夜晚纽约的街道上拍，而且尽可能地减少灯光的干扰。我在拍片前做了很多测试，发现可以在晚上估量底片，再增感一挡，强迫显影。如果景框中有一部分非常明亮，至少如此处理的结果总是可以接受的。那个亮点到底是什么，其实无所谓。你可以像我们一样在计程车中拍摄，不用灯，只要景框中有某个亮点过度曝光即可。如果遵照这个原则，黑色就会很浓稠，否则，当你走入黑色区域，用测光表测一下，底片感光度订在ASA 400，光圈值 *f*1.4 或 *f*2，冲印就成了一团灰，什么也看不出来。我想《变体人》的黑色够黑，是因为拍摄时无论场景有多暗，我都会确定某处有个亮点。

这件事很重要，特别是要强迫显影的话，如果不强迫显影就不一定要这么做。我拍的最近一部片子就没有用强迫显影。我有许多灯具，所以决定不那么做，我想短期内我不会再用那种方法。但即便如此，我仍会安排景框内一定有块亮部，无需太亮，一盏灯就够了。如果你想成就所谓的经典风格——你认为的纽约风格：一个灯泡在一片暗影中——那就绝对不能少那个灯泡，所有的需要也就是那个灯泡，使你冲片时能达到你要的效果。如果《变体人》的黑色够饱和，那是因为我处处履行上述原则。有几个地方黑色没那么饱和，因为是在旧金山拍的，我没用到纽约这招。

你会花许多时间与冲印厂琢磨技术上的问题吗？

希望有时间那么做。我知道你可以控制许多层面，达到独一无二的效果。如果你对冲片的工作了解得更多，就可以要求，但这有点不实际。如果你到特艺彩色自己冲片会是很棒的经验。你可以说："给我这个印片机，给我那个药水，没人可以碰它，我要自己冲。"那不是不可能，但你必须一天工作 26 小时，让冲印工作在片厂的控制之中。我从戈登那里学到的是，惟一能做的是让他们少做，坚持要他们用你选择的亮度与色彩来印片，要求他们绝不可以改变光线，如果他们改变了光线，你怎么知道自己在拍摄时有没有犯错。所以我坚持自己决定印片的光线。多数优秀的摄影师也会这样坚持。我对冲片工作当然有某种程度的控制，也有兴趣和热情，但过度涉入就有点不切实际了。如果你自己要拍电影，会一天工作 24 小时，而且总要忙着准备第二天的工作，实在分身乏术，不可能再过度参与冲片的工作。

你知道冲印厂能做些什么，不能做什么。他们有些什么设备……

我希望自己知道得更多。那是项庞大的工业。他们会把你的片子接在别人的片尾，一起过药水，有个领域是我们没法握有控制权的，例如，平面摄影师可以自己冲底片，我们就不能。但那并不是我们能力达不到，面是经济上不许可。如果我们可以拍摄一天后放假，然后去冲印厂把片子冲出来，电影会好看很多，而且电影工业就会完全改观。所以，事实上你不可能扮演技术人员的角色，也没人会因此而责怪你。我希望是，但我不是。

《变体人》是部夜间电影。你增感多少呢？

《变体人》在冲片时增感一挡，《计程车司机》也是。我没有增感过两挡。有人这么说，但我想是没有。全部影片都是在低于正常曝光值一挡之内拍的，如果我说冲片时增感一挡，事实上，我在拍摄时已先曝光不足半挡了。我的底片没有足够的宽容度，如果强迫显影两挡，影像一定会糊成一团。影片宽容度不够时，你只

得用更多的灯。

你赞成使用大量的灯光吗?

不,灯愈少愈好。我对大量用灯感到厌烦。从风格上而言,夜景对我来说是很抽离的,它不一定要如此,你可以让许多事物陷入黑暗中,只要你是在说故事。《变体人》理所当然应该很邪恶很黑暗,只需要少量的灯光让影像具有说服力,并且有适当的情绪效果——在这部片中显然是一种恐惧,害怕暗影中的恶魔伤害你。片子的情绪应该如此。除此之外,我觉得无聊,我尽可能地少用灯。有人告诉我,我比别的摄影师有更多精力,应该让手头上有事做。如果我能自己操作摄影机的话,我会打更多的灯。因为手上有事做会让我轻松舒适许多。但我不能亲自操作摄影机,很快就觉得无聊了,我想做点事情,想赶快进行下一个工作。

你曾用过大量的灯吗?

没有。我认为自己并不真的想用那么多灯。即使我拍的第一部电影也是如此。你看过《最后的任务》吗?发行之后我就没再看过它。但搬家时,我发现一大叠拍摄时所做的笔记,真惊人,我写下了各种不同的事物,当时真是疯了;我把所有推轨镜头的每个细节都记录下来。我想再看看这部电影,再看看那些笔记是否有什么真实成果。但拍《最后的任务》时,我也没有用太多的灯光。那是部街头电影,我猜也接近你所说的纽约风格,有着粗糙写实的面貌。

它有个脏乱的面貌,就像它的角色人物一般,形式很符合主旨内容。

我们只用了一点点灯。

我大约记得有些部分画质非常粗,但不是从头到尾,那是和《变体人》不同之处。

《变体人》要比《最后的任务》光鲜细致许多。我们在纽约冲片,那个冲印厂有些问题,印片看起来脏脏的,好像工作未完成,

看起来品质很差。整部电影进行到 2/3 时，我们觉得太沮丧了，损失了一个工作日，还出了不少差错，干脆把底片送到好莱坞的特艺彩色冲印厂。于是片子忽然间变得干净许多，我们这才明白自己犯了大错，我们应该留在纽约那个品质较差的冲印厂，它们的工作比较适合这部电影。但已经太迟了。所以，电影中有些片段不是那么粗糙，比较干净。我们应该留在纽约冲片才对。我很喜欢那片子，想再看看自己到底做了什么。除了笔记之外，我没有任何记忆，只记得那是我第一部电影，我吓坏了——就像所有第一次挑大梁的人一样。

第一天的感觉怎么样？

害怕极了。真的。

你有这种经验？

拍广告或拍别的东西时，我常有这种经验。我的意思是说，你忽然发现自己和杰克·尼科尔森一起工作，忽然发现自己在一个超级制作中，我猜任何人都会和我一样感到心虚，觉得自己是滥竽充数。那是为什么我要利用一大堆理论、比喻或参考其他的电影来包装我自己的原因。这些小动作无非是要增加自己的信心。我做了一些夸张的事情，因为怕自己会做蠢事，过不了一天就被开除掉。无论如何，我总算熬过了慌乱的一天。

不过，我的确有自己的观点。如果我不知道自己在做什么，也知道自己狂热地想做些什么。是那独特的观点使我完成工作，毫无疑问，它要比正确曝光来得重要多了，它可能是惟一重要的事。如果你有明确的观点，而且曝光正确，其他技术部分也都照顾到了，那就很棒。但那个观点是最重要的，我这么说是从现实的电影工业角度来说。其次重要的事就是如何调度工作人员，虽然目前我已能驾轻就熟地掌握曝光技术，我仍要说曝光只是第三或第四重要的事。还有许多别的事，你也知道，电影是个生意。拍电影要花大钱，就像冒大险的赌博，有太多无比重要的事牵扯

在内，我要谈的不是如何巴结导演之类的事，而是电影工作中阶级性的政治运作，这群人如何工作是非常重要的。我认为电影专业的学生还不能了解这些事，因为他们尚未生活在其中。我在很年轻的时候，对电影还没有任何知识背景和特殊的兴趣时就落入了这种特殊形态的生活。并非我对电影不感兴趣。我非常喜欢电影，但总以为电影是某些超人拍出来的，我并没有察觉他们只是些搬轨道和架灯的人。但我从摄影助理开始干起，因为太太怀孕了，我没有钱。我做这份工作就像你在办公室办公，或在工地盖房子一样。我得赚钱，所以努力学习，我需要养家。后来才发现那是学习这个行业的好方法，因为它让我学到许多不同层面的事情，如何使工作人员努力工作，如何面对既成的现实（如已经搭好的景），利用它把工作完成。这些都要比理论知识更重要，最起码也是一样重要。灯光助理知道电影是什么，知道许多关于电影的事。工作人员能把他们的能量注入电影使之达到较高层次是非常重要的一件事。我知道许多电影的完工是因为工作人员想去酒吧喝酒，或是回家看太太。

从《胡士托音乐节》（*Woodstock*）之后，摇滚电影，或是别的表演艺术电影就没落了。关于《最后华尔兹》你和马丁有些什么样的讨论？马丁对于如何改变整个观念有什么想法？这类型的电影大多数都很平庸，你们想做些什么不同的东西？

刚开始我并没有参与工作，我正在拍另一部电影。所有的点子都是一点一滴逐渐发展成形的。"The Band"想为他们最后一场演奏会拍一部小小的 16 厘米电影。他们知道马丁是摇滚乐迷，所以要求他拍。有人建议用 35 厘米来拍，并增加更多的摄影机，使它变成一个巨无霸制作。虽然马丁曾拍过摇滚乐片，我想他总是希望能拍部自己的片子。

他以惊人的方式把所有的素材组织在一起，为乐团的每首曲子编舞。他做了 90%，我则做了一小部分，因为歌太多，而时间太少。

“编舞”是怎么回事？

我解释一下。我们不能大量地移动摄影机，因为比尔·格雷厄姆（Bill Graham，音乐会制作人）是个难对付的家伙。最怪异的是，我们必须通过律师与他协商摄影机的位置。事情真的是如此进行的。所以，我们无法搬动摄影机的位置以暗示观众的观点，因为不能移动太多，马丁几乎是对照每一句歌词编排每一架摄影机的运动，摄影机之间的协调与搭配像交响乐的编曲贯串整首歌。马丁熟悉每首歌，我也知道大部分的曲子，而且喜欢他们。但大部分的摄影机操作员不知道这些歌。事实上，我仍记得，人们在对讲机上嘶吼：“他是哪一个？他是哪一个？”尤其是当他们要拍某个表演者的特写时。但大部分的编排都是马丁做的，整个构想和原始动力也是来自马丁。

所以，你们实际上打了一份摄影机运动脚本？

我们把它通通画出来，看来就像乐谱一样。它指示了每首歌中每句歌词对照的摄影机运动，我们甚至像钢琴家一般有翻谱的人，让女友或别的人随歌翻页，摄影机操作员便能看到自己应该做些什么。每首歌都有谱，且记载得巨细靡遗。至于客串演出的吉他手，由于不知道他要表演什么，就无从做如此详细的规划了。

我们用了许多颜色，由于剪接，你不太容易看得出来。不过，我们持续地变换颜色。每首歌有个主色调，唱到一半时，可能会换成别的色调。随着舞台上的表演，聚光灯也会有所变化。我们有两个灯控板可以控制制灯器，调节灯的明暗。控灯的人也有表格以便调整变化灯光的顺序。

那也是事先编排好的？

是的。我们尽可能地多练习几次，但有些失误，有一次烧掉一大堆保险丝。不过，也不像你所想的那么恐怖。整个拍摄过程组织得十分细密，一共进行了 5 个小时。

所有的指令都在谱子上的时候，你的功能是什么？你是摄影

指导，如何和别的摄影师协调合作？

马丁和我拼凑出两套不同的主控系统。我有一套指挥系统和控灯板的人联结，还有一套和摄影机联结。马丁也有另外一套系统和摄影机联结。我要监督灯光和摄影机的变化，总共有7架摄影机装着上千英尺的底片盒。就像支军队，整个房间都是摄影助理和遮光板。我不知道那晚我们究竟用了几万英尺底片。

如果没有与你谈话，我会假设音乐会是在摄影棚内表演，现场没有观众，但实际上并非如此。它看起来就像是完全为拍摄而表演的那么好。你对全局完全掌控，我猜那是整体概念之一。

的确，我们希望把它拍得很好。用35厘米底片拍摄立即有色彩较饱和而且清晰的影像，打灯打到正确曝光值，这些做法在一般的摇滚电影中并不常见。

在同类型的影片中，它的品质远远超过别的片子，甚至请到鲍里斯·利文(Boris Leven)来设计场景。

真的很棒。鲍里斯从旧金山歌剧院把 *La Traviata* 第二幕的布景整个搬过来。它与摇滚音乐会完全不相称，效果很棒。不过，我多少希望这部片子的剪接与现在的版本不同，使观众能看到更多表演。你不太觉察到鲍里斯的设计，但它总是在那儿，构成某种效果，在视觉上支持着音乐和表演者。

整个过程实在是场噩梦，虽然结束时我很高兴，但也很生气，没有机会以一个更正确的方式工作。我们试着突破一切障碍完成它，工作将结束时，我变得很不理智，连续多天没睡。我记得回到旅馆上床睡觉时已是早晨4点了。早上8点醒来的时候两腿酸痛，因为我已连续站了五六天，爬出被窝在澡缸里泡了将近一个钟头才能走路。

你比多数好莱坞摄影师更倾向追求色彩丰富、暗色调的电影风貌。你知道界线在哪里？超过之后就会太黑？

我想没有人知道。黑暗本身没什么方便与优势，灯光也是如

此。没有什么一定的法则，除了不要过分的曝光不足，或严重过度曝光，以致无法达到你要的效果。你只能在工作的当时感觉到似乎没错，看起来正确，它不是个精确的科学。或许曝光是门科学，但我并不是技术人员，所以我不知道。不过就我的经验而言，大部分的工作都不是那么精确，大多只是尝试让片子看起来对劲。没有人向我抱怨我所拍的东西太暗。我比过去更没把握的是美感上的对错。五年前我确切知道自己想要什么，想要交叉打灯，等等。但现在我怀疑那些预设是否有用。

我不能说我有全盘的了解，过去比较相信一些判断对错好坏的明确原则。如果我被允许随心所欲地拍摄，完全不考虑影棚的政策或片子的需要，我会试着拍得很平面，非常的平，和我原来做的完全不一样。我要使它看起来很抽象，用大块大块的颜色，纯粹的红、黄、绿。我会改变许多。

做实验？

对，我可能会整个从头开始，试着拍摄超 8 厘米底片再放大到 35 厘米，使它看起来像 Seurat，粒子粗大。我会做些很不同的事，使它更抽象、更风格化、更不写实；而不像我多年前为“靠得住”拍广告时所用的那种美丽光线。《大决斗》（*The Duellist*）这部片子使我认识到那种光线的局限性，片中的光影都像是弗米尔（Vermeer）的画，所有的光都是侧光。前半个钟头，你会觉得很棒，但愈进入这部电影，就会说：“太无聊了，如果再看到侧光，我就要开始尖叫了。”我意识到自己在做同样的事，很多摄影师都如此，这不是惟一的拍摄方式。很多时候，奢侈的灯光主导了一部电影，严重地伤害到它。史特拉罗拍了《难补情天恨》（*Agatha*），达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）和瓦妮莎·雷德格雷夫（Venessa Redgrave）主演。它是部轻微的悲喜剧，滥情而可爱的小品，灯光似浓稠的调味酱浸泡着整部电影，灯光很美，对这部电影却是致命伤，它为片子添加了负荷不了的沉重负担。那是我愈来愈常思考的

问题。我多少希望能重来一次。

你认为目前的工作不再有挑战性?

很幸运的,我有机会拍黑白片《蛮牛》。黑白片是我尚未完全尝试的部分。我也不知道自己究竟做的好不好。不过至少我拍了一部黑白片,在测光、曝光中,开始对黑白片有了一点粗浅的了解。我不介意多拍些黑白片,那会非常有趣。

你比较喜欢和哪类型的导演工作?是那种把你该做的事留给你自己做?还是会说"迈克,让我们一起来拍这部电影,这地方你有些什么建议?"的导演?

两者皆可。例如,马丁·西柯塞斯是非常视觉型的人,同时也非常有才气,能和他一起工作是很棒的经验。我也曾和某些导演一起工作过,他们希望片子很视觉化,也认为他们自己有这个能力,但他们的点子通常糟透了,使我尴尬而且不愉快。不过当你和一个像马丁那样的人工作时,实在快活。马丁充满了惊人的活力,时时迸发出新点子。其他的导演如马丁·里特,就不会放那么多精力在这方面,他们会放手让你独自处理视觉方面的问题。两种方式对我而言都不错,各有长处。最糟糕的是处于两种方式的中间地带,导演以为他知道,或他应该为视觉层面的工作尽点力,但又不是很清楚自己该做些什么。这么一来,事情就会变得很混乱。不过我也没有太多牢骚,我很幸运,和许多聪明人一起工作。

最终到底是谁作决定呢?

那是很随机的。身为摄影师,你不会自己产生一个计划,不会打电话给库柏力克(Stanley Kubrick),告诉他想和他一起工作。你只能等待着被邀请,像角落里的少女。跳舞之前必须等待邀舞,事情不是由你主导的。

不过,当你成为好舞者很久之后……

那么,较好的人就会来找你,邀请你。不过,不知为什么,我一直都很好运。哈尔·阿什比、菲尔·考夫曼和马丁都是好人。我

分别为菲尔和马丁拍了三四部片子，他们都对我很好。几乎和我一起工作过的导演都对我非常好。

可以谈谈《魔鬼的抉择》吗？上片没多久就下片了。到底发生了什么事？

这不是部很好的片子。

它很有趣。施雷德的片子都很有趣。

哦，那是毋庸置疑的。剧本的原始动力是很有趣，通常也很好。有时你在剧中看到的智慧与能量和电影的表现是相当不同的。

《魔鬼的抉择》对我而言是失败的，在工作过程中有许多错误的决定。但保罗非常聪明，也是好莱坞最有趣的聊天对象之一，这样的描述并不足以说明什么。他是很棒的电影编剧，但我不知道他是否会成为一个好导演。他被容许拍了一部《魔鬼的抉择》。我也不喜欢我自己在这部片子的表现。有些部分尚可，不过大部分我都搞不清楚到底是怎么一回事，那些片段就是无法兜在一起。

这部片子不是保罗最好的作品，也不是我最好的作品。它的剧本很棒，我接这份工作时，已经知道这个剧本了，我假设它是部X级的电影。为了各种不同的理由，它被拍成R级，把所有人类学的部分都去掉，因而变得有点乏味。几个月之中，我们活在一个真实的色情世界，非常怪异，和我们日常生活经验相去甚远。虽然它被列入X级，却很值得以一种直接素朴的方式来处理，它不该变成色情片，应和最后呈现的大大相左，它应是如此："我们现在在新几内亚，要向您介绍这个非比寻常的部族，他们有特殊的仪式，你或许会不相信自己的眼睛。"但片中没有这种东西，没有社会学，没有人类学。你只看到乔治·斯科特(George C. Scott)。从最基本的角度来看，它是个缺乏想像力的败笔。

你说你在那个色情世界中活了几个月，你想表达的确切内容

到底是什么？

我们在真实的地点拍摄，使用许多真实的场景。圣地亚哥明显的是西岸的色情中心，太平洋舰队在那儿，“海军游乐营”就在大路上；换句话说，那儿有许多从事性交易的年轻人。议员和军事单位有某种默契，允许圣地亚哥某些市区成为公开的色情场所。那些做性交易的年轻人被限制在那个区域从事他们的色情活动。城市中的其他区域因而得以保持安宁与秩序。我们拍这部片子时，他们正把色情活动往洛杉矶和旧金山扩展。圣地亚哥是最开放的地区，拥有最多的按摩理容院。我们在那儿待了很久，用了很多真正从事那种行业的女孩，并在真实地点拍摄，她们有种难以言喻的阴沉、悲伤和极端地自暴自弃。

那是否令人沮丧？

的确非常令人沮丧。我从未和一群有这么多争执、冲突、坏情绪的工作人员一起工作。这全是因为周围的环境与人、事是如此地令人沮丧和紧张。我们回到 Burbank 拍摄时，到处有传言，我们用乔治·斯科特拍了部下流电影。许多人不断地偷偷溜进摄影棚内看我们工作，希望能看到一些精彩片段。你很容易分辨工作人员和偷窥者，因为真正的工作人员都想赶快逃离现场，他们看了这么多裸女，因此而持续地感到沮丧。偷窥者则想留下来。工作人员太消沉，只想玩牌或回家，我们从未对这部片子放人感情。

有些点还好。

不够。布景看起来不够脏。在圣地亚哥，我们为自己搭了些色情场所，并在摄影棚内拍了些内景，但看起来实在不够脏乱和淫秽，真正的色情场所总是充满了腐臭味，没捕捉到这点，感觉总是不太对劲。我记得有些应召女郎来到我们在圣地亚哥搭的景，她们不知道我们在拍电影，以为是新开的色情场所，想来替我们工作。她们说：“这家店要比我们以前工作的店好多了。”这是真实发生的事情，也是我们所犯的错误。

在《魔鬼的抉择》中，斯科特走进戏院看黄色电影时，在投射的光束和明灭的银幕影像之间你如何打光？

那是个骗局，就好像在看电视的人的脸上打上闪光，但事实上，当你看电视时，脸上并没有闪光。看电影的时候脸上也没有闪光，那纯粹是剧场的效果。我所做的就是将电影投射在反光板较柔和的那面，再反弹回到演员的脸上。这是把戏，并不真实，但大家都接受。后来斯科特观看一部廉价的成人电影时，影像落在他的脸上，我用了一面真正的镜子，因为我想看清楚他脸上的影像。你可以看到手臂晃动，某人被刺死在他脸上。这纯然是个幌子，现实中是绝不可能发生的。不过，这点子在当时想来很有趣，我们就做了。

《魔鬼的抉择》、《计程车司机》和《变体人》都有许多夜间驾驶的镜头，你如何装备拍这种戏的车？

有时用两架摄影机，有时一架，事实上，用一架比较好。你能做的是把两架摄影机紧靠并列，拍同一个人的广角镜头和特写。我常这么拍夜间的戏，最好不要有摄影机同时在前面和旁边，因为有时会不得不挪动主光以补某个镜头的光。我做了些什么？放个 110 伏特电池带在后面，可以放个小灯当主灯，把摄影机架在前面的钩子上。我常用的是 Arriflex BL，我从《计程车司机》开始使用这种摄影机，因为它的镜头很清晰，色彩很真实，镜片很均匀，不会有色散或闪光的问题，光圈也很准确。当它标示光圈值是 *f*1.4 时，它就是 *f*1.4，不会是 *f*2，然后骗你说是 *f*1.4，基于某种理论认为冲印厂会替你调整失误。通常，除非是没有光的纯黑色你不会用 *f*1.4 来拍，那会过亮。这些镜头可以用 *f*2 或 *f*2.8 来拍，它会自己把光平衡。这取决于要开车驶过的区域。在《魔鬼的抉择》中，斯科特驶过风化区时，灯光并不特别亮，但够用了。所以你只要按驾驶员和背景的光比把主光平衡了，什么光比都不打紧。换言之，驾驶员可以比背景亮，也可以比背景暗，必须依当

时的需要做判断。

我把摄影机架在一个板子上，把板子紧紧绑在汽车底盘，所以任何车子的振动也会造成摄影机的振动，你便察觉不出来。我只用一盏灯来照亮驾驶员，没有阴光。

你不用任何特殊的灯具吗？不会把任何灯由下往上打吗？

不，它看来确实有些像底光。我只用了一个小小的主光，够暗，当他穿过街灯，或有顶光照到他时，身上应看得到这些光。所以主光并不需要太强势。那些较犀利的镜头会使工作较容易。

背景呢？

用一个25厘米的镜头就没问题了。它并不是非常敏锐，但也够清晰了。如果你拍得比较紧，更不会有任何问题，只会看到他的脸。有时，失焦的背景看起来很棒，因为它不停地闪烁和变动。

你拍《魔鬼的抉择》时，是否有任何特别的思考和技巧来处理霓虹灯或有颜色的灯？

对付荧光灯，我有特别的办法。如果它是可处理的，我就会用Sylvania Deluxe暖色温灯泡取代之，如果是脸的特写，或钨丝灯和荧光灯的混合，我倾向在灯光前加巧克力色片。我把光混合起来，确定冲印厂用平常的灯冲印，看起来会有点棕色，但像荧光灯。其实不一定要看起来像荧光灯，但却必须看起来像某种灯，不是钨丝灯，但又不像荧光灯那么丑、那么绿使你无法看下去。要处理它很快也很简单。它是种抽象化的表示，它说是："这是某种异于平常光源的灯。"巧克力色片和暖灯泡不会太绿，又能盖过潜藏于荧光灯中的绿色。还有更精致的手段来矫正荧光灯的绿色，但在那个过程中，你必须不断地开大光圈，那使人很厌烦。

所以你的方法是一种折衷？

对。为什么荧光灯一定要看起来像荧光灯？肉眼所见的荧光灯并不是绿色的，为什么电影中的荧光灯一定要是绿色的？那

就是我做的，我所知道最简单、最快的方法。剩下就是判断要用多少阴光盖过荧光，留下多少百分比的荧光。

为了拍《漫游者》，你和考夫曼看了很多青少年电影，从中获得些什么灵感？

我看了很多海滩派对电影，例如 *Beach Blanket Bingo*、*Muscle Beach Party*、*How to Stuff a Wild Bikini* 等等。我会看那么多，部分是因为在纽约，除了和别人握手之外，没别的事好做，无聊到发疯，所以要他们找电影给我看，好填满一天。当然，有部分原因也是我的怪癖。我一直都很喜欢那类型的电影，从某些方面来说，他们非常有创意，而且有影响力。所以我看了这么多海滩电影，大部分是为了娱乐和个人的癖好。我隐约感到它们有种我们想要的青少年的粗俗。

《漫游者》有些失误，但点子很棒，它的出发点就是要使影片更抽象化与风格化。如果我能重头再来一次，会做得更极端，极端到使每个看这部片子的人不会用“风格化”来描述它，但那只是起头。菲尔和我有意识地使它看起来有点像漫画书。我们期待这部电影是关于人们对自己青少年阶段的记忆，想在视觉上风格化，并多少有点廉价，如那些海滩电影一般。

你和菲尔甚至谈到某些漫画是怎么构图的？

确实谈到，说总比做要容易。因为电影的长宽比是严格固定在 1.85∶1，无法改变，在漫画中就能改变比例，可以有两个小框框，然后一个大框框，可以自由地改变框架大小和格式。不过我们尽力而为，试着安排布景的走位，使画面有漫画式的张力。我们试着抓住快照滑稽的构图特质。许多漫画的构图像窦加（Edgar Degas），完全没有左边，不平衡，但看起来仍是好作品。虽然我们尽力尝试了一点，但在电影中很难那么处理，我希望能再多试一点。

《蛮牛》是你拍的第一部黑白片，也是过去十年中少数几部黑

白片。你遇到了什么样的问题？

最大的问题就是我对黑白片一无所知，从来没拍过黑白片。如果年轻的感觉就是没经验和害怕，我觉得好像又回到从前。最明显的是很难找到冲印黑白片的冲印厂。即使有，也冲得很糟，常因静电的问题毁坏了底片，因为某种原因，冲黑白片的技术似乎已不复存在了。惟一还稍微熟悉这种技术的人是特艺彩色，他们仍为迪士尼冲黑白片，为了省钱，动画片有许多阶段是用黑白冲的。所以他们有黑白药水缸，每天都冲黑白片。戈登用黑白片拍《曼哈顿》(*Manhattan*)，遇到了可怕的麻烦，毁了拍摄负片，还不断地遇到静电所带来的麻烦，他们在纽约的一家小冲印厂冲片，然后在纽约的特艺彩色印片，但那个小冲印厂几乎把他逼疯了。人们渐渐遗忘了冲黑白片的技术。

他是个挑剔的人，一定气得发疯。

是啊，他气坏了。我本来还是用同一组人为我冲片，因为他们经过戈登的教训，已经慢慢地把冲片的过程整合起来了。由于各种不同的理由，我们回到了好莱坞的冲印厂来冲拳击赛的段落。因为送到纽约冲片要花上九或十周，于是我把片子送到好莱坞的特艺彩色。从此以后，我就一直使用特艺彩色的冲印厂。

黑白片更复杂，你要的程序相同，可选择的方法却更少。很困难，但也很有趣。我想拍更多黑白片，它比彩色片难拍的原因：无法以色彩来区隔事物，只能以明暗来分别。你可以使用背光，或是将明色调物件置于暗色调背景前，或是暗色调物件置于明色调背景之前。和彩色片比起来，区隔事物的方法少了很多。除了拳击赛的段落之外，《蛮牛》全都是在真实场景拍摄的，也就是说我们不能像早期的摄影棚系统一般打灯，因为天花板很低，也没有地方架背灯。我们在布朗士的公寓和房中拍摄，完全违背摄影棚的种种法则。

你认为用黑白底片来拍剧情片完全落伍了吗？

不，我不知道为何会变成这样？它只是更抽象、更有趣罢了。

马丁·西柯塞斯必须说服谁，以决定用黑白底片拍摄？他是怎么做到的？

我不知道。他打电话给我，问我想不想拍黑白片。我想，或许罗伯特·德尼罗也想用黑白底片来拍，那是非常明智的决定。某个年纪以上的人会认为真正的电影应该是黑白的，我也是。那些影响我一生、深植于我潜意识深处的电影大都是黑白片。当然，你会用黑白片来想像拳击电影。《光荣之都》（*City of Conquest*）、《吉姆绅士》（*Gentleman Jim*），和别的我能想到的拳击电影都是黑白的，甚至《夺得锦标归》（*Champion*），我虽然不怎么喜欢，也是部黑白片。所以，再拍一部黑白拳击电影是相当合理的事。任何人对杰克·拉摩塔的记忆都是黑白的。

你最喜欢的拳击电影是什么？

我喜欢《光荣之都》以及《灵与肉》（*Body and Soul*）。但博比（罗伯特·德尼罗）的拳击功夫要比任何演员都好。他的神情和身体的移动就像是个拳击手，他有拳击者出拳的身手和信心。卡格尼（James Cagney）和加菲尔德（John Garfield）常让你觉得他们是模仿拳击手的演员。但博比就是个拳击手。他有一年的时间什么也不做，只是不停地锻炼身体。后来他成了一个不错的中量级选手，真的能参加职业拳赛。他的样子和移动起来的时候，就像是拉摩塔。

在《蛮牛》中，你对光线的强度、风格、方向都做了很不同的尝试，因为它不是彩色片？

是的。我们在拳击赛上花的时间要多过整部片子别的部分的总和。虽然拳赛在银幕上不超过 15 分钟。所以那些拳赛的场景是非常非常精致的。

事先设计的？

非常仔细地设计。就像《最后华尔兹》。我们把摄影机放在

比赛场地之内，用推车绕着选手拍，总是在绳子内拍摄，用很大的升降机上上下下。我们用拍舞蹈的方式来拍拳击赛。但那是真正的拳赛，发生在一个正常大小的拳击场内，加上推车、摄影机、灯光助手，大家在里面推来推去。是非常精心设计的，经常也是非常脱离现实的，有时在同一个镜头内，影片从每秒 24 格到每秒 48 格再回到每秒 24 格。大部分的拳赛画面都是以每秒 24 格拍摄的。其他部分影片的速度变化就很大。在赛场角落的男人或许是以每秒 96 格拍的，在两个回合之间，人们在角落用水浇他，水流下他的脸，那时的速度是每秒 96 格，然后镜头拉出，回到比赛现场，速度又慢慢回到每秒 24 格。在这个过程中，必须改变电阻器，并且开关光圈。

你谈的都是单机拍摄的情形吗？

是的。如果你处理得当的话，不会有任何黑白浓度上的改变。有个段落，当博比把一个男人击倒之后回到角落休息，那时是每秒 48 格，而那个男人从垫子上爬起来的时候，博比站在那儿像头蛮牛，也是每秒 48 格拍的。当他们再度开始比赛时，又调回每秒 24 格。我做了各式各样类似的调整，灯光的变化也经过小心翼翼的处理与配合。如果要在场内做 360 度的摇摄，面且总要有背光，不要前光，就必须随着摄影机的旋转把灯光减弱，这事很复杂，要花很多时间。

从来没有一个拳赛过程像这部片子中那么脱离现实。比如当博比被重重击倒的时候，光线变幽微，观众成了剪影，画面中充满了烟。他在赛场中的生活与他在赛场之外的生活大大地不同，两者是用非常不同的风格来拍的。开始的时候，我们想像它是部花不了多少钱的黑白电影，就像《最后华尔兹》，但后来的演变却是当初不曾预料的。

你似乎试着让作品愈来愈脱离现实。《漫游者》已经透露了这种迹象，《蛮牛》则有明显的风格化与抽象化倾向。

是的。这在拳赛的戏中很明显，但《蛮牛》其余的部分则非常平铺直叙，我们使它尽可能地简单。你拍一个大远景，如果角色移动，你就追随他摇摄，如果某人注视什么，你就摇摄他视野所见，再摇摄回人物。我们有意使用这些最简单的策略。

不过，你个人也朝抽象化努力。

我想是如此。不过其他类型的拍摄也非常有趣，比如让·雷诺是真正的简单。在《游戏规则》(*Rules of Game*)中，他们在雨中抵达宴会的华厦，侍者撑伞出来迎接他们，摄影机跟着侍者出来，又随侍者和客人入屋，然后侍者出来，迎接更多客人。摄影机重复相同的事，随着人们来来去去，是再简单不过地用一个25厘米的镜头做来回的广角摇摄，一个镜头最终交待了所有事情，且极度有效率地告诉你所有该知道的事，关于人物、车辆、雨、侍者和这幢房子。这种非常简单的拍摄也十分有趣的。从某方面而言，那是另一种疏离现实的方式。它非常简单，又回到1926年和巴斯特·基顿(Buster Keaton)。我认为，如果能好好思考这种形式，用点聪明来完成它，会真的很有趣。你并没有遇到许多目光远大足以了解这个事实的人，马丁是一个，马丁和我设计了这种形式，不能更简单了。许多大场景都是用一个远景拍下来的，没有任何浓缩，再平直不过了。

你引用高达的话来说明这个事实：角度的选择是非常复杂的事。能否解释一下？

确实是很复杂。我记得高达那么说。当他是个炙手可热的电影工作者时，认为自己十分了解这些事，却说角度是他不再能够理解的事情，似乎比10年前来得更神秘。对我而言也是如此，真的很神秘。

就哪方面而言？

角度以神秘的方式传达情绪性的东西，我经常没察觉到。那些情绪特定的角度自有其特定的表达内涵，但它也经常会有变

化。我不再有任何把握能确切掌握它，电影中最神秘的部分就是角度，我是就视觉的层面而言。偶尔会碰上一个绝对正确的角度。不过，只偶尔发生。许多时候，角度带给你的是情绪上的惊异与神秘感。我没法理解他们。

你认为选择角度时，有许多潜意识牵涉入其中吗？

是的。我第一次当摄影指导时才意识到这件事。如果你尽全力工作，会有许多潜意识的东西出现，超过你所能想像的。我发现自己被卷入潜意识的灵感泉源，从中获得的点子惊人地多。任何诚实的人都会这么说的，除非他们拍电影只是为了赚钱。如果他们努力尝试，尤其是第一次尝试做什么，会惊人地频繁使用潜意识的材料。潜意识的材料流露最多的是在角度的选择上，它说明了角色之间的关系，还有角色和空间的关系，其中的主要对象与次要对象之间的关系。它很神秘，但你不该期待、依赖神秘或新鲜的事物。或认为只要自己做得尽兴，就可以创造出新事物。我认为愈是仔细地规划和计算，有更多的分析记忆，结果就会更好。不过，也没有理由否认神秘事物的存在。只是我不认为你可以依赖它，甚至想它，直到你完工之后，那是相当抽象的事。

别的人跟你的想法一样吗？

我不知道。

你是否和别人讨论过这件事？例如西柯塞斯？

对马丁而言，所有的事都属于潜意识层次，所有的事都是神秘的。我不曾和别的摄影师多谈这件事。有次我和戈登、阿尔曼德罗斯、奈克维斯（Seven Nykvist）、安卓赛克（Miroslav Ondricek）刚好都在纽约，本来打算安排一次聚会，后来我打消了这个念头，摄影师彼此大概没有太多有趣的事可说。戈登和我是我所知道仅有的两个彼此交谈的摄影师。但当时我是他的操作员，有时我们连着好几晚待在拍摄的现场，没事可做，只是喝酒聊天。所以，我们能交谈。除此之外，我再也没有顺利地与别的摄影师谈过摄影

机及摄影。阿曼卓斯是个有涵养、思虑周密而且很合适的谈话对象。和他谈文学、政治很过瘾，但我们从未谈摄影的机械和美学。关于潜意识，我知道我是对的，即使对别的人而言不一定如此，对我而言是成立的。我相信对那些努力尝试想释放某些能量的人也是如此。

你是否计划自己导戏？

是的。电影中能做的事我还没全做完。我只是觉得，摄影不再像从前那么吓人，黑白片也不那么可怕，我却也不再像从前一样对这件事充满活力。我应该尝试做别的事，或许应该当灯光助理，也想开书店，做点别的事。或许暂时离开摄影师的工作一段时间也没有什么错。

我预期，所有的摄影师都会说他们想当导演。

有些摄影师并不想，阿尔曼德罗斯就不想，戈登已经做了。我确信科瓦克斯和齐格蒙想当导演。从某方面来说，那是不可避免的。任何优秀的摄影师跟随不同的导演拍片多年，可能常会分担一些导演的工作。电影摄影就是这么一回事。你希望看到自己的名字，真正有机会自己全权负责导一次戏。

第六章　比尔·弗雷克

我想，用以区别男人和男孩的标准在于，当你注视着一个摄影师的作品，你必须看得到他作品中的一致性。那种一致性必须是一直存在的。

居住在好莱坞的高处，比尔·弗雷克（Bill Fraker）的成功之路一如那条通往他住处的街道，狭窄而蜿蜒。从二次大战退伍后，弗雷克进入南加州大学的电影学院，在 *The Lone Ranger*、*Outer Limits* 及 *Ozzie and Harriet* 等电视节目中见习了颇长一段时间。然后他在康拉德·霍尔担任摄影师的第一部剧情片《野种子》（*The Wild Seed*）中第一次操作摄影机。其后，两人又继续合作了 *Morituri* 及《四虎将》（*The Professionals*），两部片子都获得了奥斯卡的提名。一九六五年，他在《世界铁人》中首次担任摄影师的工作，此后，陆续地经由几部影片奠定声名：《失婴记》、《警网勇金刚》、《寻找古巴先生》、《上错天堂投错胎》、《一九四一》以及《战争游戏》。

第一次见到他的感觉是，似乎什么事到他手上都不成问题，难怪许多第一次执导演筒的生手都希望请到他当摄影师。他沉着镇定的姿态，在一片兴奋狂乱的拍片现场，无疑是导演的定心丸。尽管所受的是老式好莱坞的摄影训练，他依旧成功地衔接上 60 及 70 年代电影的自由风格。弗雷克虽然也执导了几部电影，始终无法忘情他的旧爱——摄影。

不同于他的同侪，弗雷克一直致力于提升“摄影”在电影工业中的地位。在美国摄影师协会中担任两届的会长，他极力游说试

图改变现状。他所提出的建议包括：在制作预算中将摄影师的酬劳提升至线上费用(above-the-line)的地位，建立一个专事摄影技术问题研究的国际性机构，每年举办一次国际性摄影研讨会，让摄影师相互交换观点，并建立一个跨国的摄影师人力库，使摄影师可以前往世界各地从事电影工作而不受工会或国界的限制。尽管有许多独立的摄影师赞成他的提议，但现有的工会体制在长达五十年的运作之后，改革得相当缓慢，特别是有关其所属的摄影师的管理问题。

永远不甘于只做一个追随者，弗雷克使自己成为资深的摄影政治家，一个永远无惧于新事物的领航者。

作品年表

1965　《世界铁人》(*Games*)

1967　《狐狸》(*The Fox*)

The President's Analyst

1968　*Fade In*

《失婴记》(*Rosemary's Baby*)

《警网勇金刚》(*Bullitt*)

1969　《长征万宝山》(*Paint Your Wagon*)

1970　《碧海腾蛟龙》(*Day of the Dolphin*)

1971　*Gator*

Dusty and Sweets McGee

1975　《华丽农场》(*Rancho Deluxe*)

The Killer Inside Me

Aloha Bobby and Rose

1976　《大法师续集》(*Exorcist Ⅱ: The Heretic*)

1977　《寻找古巴先生》(*Looking for Mr. Goodbar*)*

《上错天堂投错胎》(*Heaven Can Wait*)*

American Hot Wax

1978 *Old Boyfriends*

1979 《一九四一》*

The Hollywood Knights

1980 *Divine Madness*

1981 *Sharky's Machine*

1982 *The Best Little Whorehouse in Texas*

1983 《战争游戏》(*War Games*)*

1984 *Protocol*

其他摄影作品

1975 《飞越杜鹃窝》(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)

1978 《第三类接触》(*Close Encounters of the Third Kind*)

执导作品

1970 *Monte Walsh*

1973 《恐惧的反射》(*A Reflection of Fear*)

1980 《孤独游骑兵传奇》(*Legend of the Lone Ranger*)

*提名奥斯卡金像奖最佳摄影

你是南加大电影学院早期的毕业生,并在电影事业上创造了一连串成功的纪录。你是否认为学院教育对于渴望进入电影领域的人是必经的过程?

我的确肯定学校教育的价值,热爱母校南加大,它的电影学院是世界顶尖的。我非常喜欢在南加大所受的严谨而正规的电影教育。对学生而言,有两件事是十分必要的:第一,是了解电影制作的某些规范;第二,是关于电影制作的基本知识,而这正是我喜欢南加大的原因。相较之下,加州大学洛杉矶分校(UCLA)的教育就略为宽松,那是个好学校,有一流的学生,但太自由了一点。

许多电影学院都是如此,这似乎成为一种状态:没什么约束,只看你自己的投入程度来决定毕业时有多少收获。

如果你进入学校的前提是凡事有所为而为,那么你就只能得到眼前的收获。这是最基本的。我喜欢正规的教学方式,因为它

所提供的，是你日后工作所需的规范。规范并非来自电影制作本身，而是来自与一些比你更资深者的合作过程，特别是当你企图从他们身上学到本事的时候。勇往直前去探索这个世界，尽可能地学习，但同时，仍不要忘记你分内该做的事，在这两者之间取得交集很重要的就是“规范”。我知道很多人不同意我的看法，他们总认为没时间去顾虑这么多。这的确需要时间学习，或许也需要付出惨痛的代价。

我们看到一个趋势，许多才华横溢的年轻导演的第一部作品都非常地出色、紧凑而有条理，但当他们进入好莱坞这个令人迷醉的机制里，被捧成明星，便也开始痛苦起来了。

这是因为他们相信别人告诉他的一切。这是个很难躲避的陷阱，但这些导演终究只是凡人。在那样的体制下，你会开始告诉自己：我真的挺不错。然后你就很难再把头摆正，去看清事实，接着你开始挣扎在离婚、亲情和财富之间，再也回不去了。

有个好莱坞的摄影师就说过，每天都会有人称赞他，说些好听却和他的才华一点也不相干的话。通常这些话他只让它们左耳进右耳出。你是如何处理这样的状况？

我有个基本原则。若有人告诉我：“天哪！你拍的《警网勇金刚》简直是所有警匪追逐片的翘楚，真是太棒了！”在他们说话的同时，这部片子的画面会马上闪进我脑中，于是我会记起拍这部片子我所犯的 15 个错误。我无法欺骗自己，我不在乎谁说他有多爱 *Monte Walsh*，只知道这部片子哪儿我拍坏了。借由这想法，可以取得一个平衡。如果有天我真的拍了部无懈可击的电影而获得众人激赏，那么我会说：“你说对了，它真是棒极了！”但我想这个场景永远也不会发生。

毕业后的第一份工作是什么？

毕业后，我努力进入了工会，却发现工会没多大用处，工会的责任在子保障会员的就业机会。但如果会员的数量超过了工作

机会，那么就会有一群人排着队没饭吃。但制片若和工会签约则无异是作茧自缚，因为他只能从工会的成员中找工作人员。直到今天这仍是个恶性循环。

1950 年我开始靠影片吃饭，但不依附工会。我靠剪接赚钱，而不是摄影。有一天，制片忽然跑来要我帮他拍一个“300 个工人走出工厂”的镜头，于是我有了机会靠这个镜头赚上 25 块钱，前提是由我提供摄影机和底片。我钻进我的车里，在下午三点整来到一家工厂前。钟响了，300 个工人鱼贯走了出来，我赶紧跳上车顶，用我的摄影机拍下了这个镜头。这时候警卫跑出来大喊：“你在干什么？”我跳进车里，溜之大吉。那时我什么都拍，公园、飞机降落，只要老板需要。终于有一天，我接到摄影工会会长的电话，要我下星期到工会去。我在十分钟内赶了过去，接过申请表时他要我缴 300 元入会费。这是我加入工会的过程，从我开始工作到进入 659 工会（Local 659）一共是 13 年。两年后我在电视剧 *The Lone Ranger* 中任装片员，我去只是因为他们缺人。如果不是当时发明了电视，就不会有这么多摄影工作机会。电视打开了另一扇门。

我们当中有许多人后来都成为摄影师的原因是，当时来了一批年轻的制片和导演。这些年轻人不愿到好莱坞从基层做起，因此进电视圈当导演。一时之间，这些 30 岁左右的年轻导演和比他年长的摄影师一起工作，代沟也因而产生。这是为什么后来很多年轻人像康拉德·霍尔及韦克斯勒也变成摄影师的原因。譬如说，老摄影师会告诉你：“不行，这么拍行不通。”但我们则是说：“嗯，通常我们是不这么拍的，不过可以试试看效果如何。”现在你看到的这么一群优秀的年轻摄影师，是这样来的，这是我自己归纳的结论。

你在电视圈工作了多久？得到哪些经验？

我在电视圈将近十年，待过的节目有 *The Lone Ranger*、*Private*

Secretary、*The Western Marshall* 等等。那时我一周工作六天，一星期做三个半小时的节目——平均两天就一个节目！然后在 *Ozzie and Harriet* 这个节目里待了七年半，从装片员做到助理摄影师，最后变成摄影师。那是我生命中一段美好岁月。Ozzie 的确创造了一个王国和一群人，他的节目持续了 14 年。他对工作人员非常好，节目也造就了一些优秀的摄影师，例如查克·罗歇（Chuck Rosher）和博比·伯恩（Bobby Byrne）。如果现在我有些许成就，大半功劳应归给 Ozzie。

这么说，你在电视圈的日子过得十分充实罗？

当然。我拍过一些广告，后来和康拉德·霍尔合作了三部片子，由我操作摄影机。第一部片是《野种子》，是部有趣的片子。那次是康拉德·霍尔第一次担任摄影师，而我是第一次操作摄影机，非常难得的经验。第二部片子叫 *Murituri*，第三部则是理查德·布鲁克斯（Richard Brooks）执导的《四虎将》。*Murituri* 和《四虎将》这两部片子都使康拉德被提名为最佳摄影。

你第一次担任摄影师是在哪一部影片？

《世界铁人》，那是在环球片厂与西蒙·仙诺（Simone Signoret）、詹姆斯·卡安（James Caan）及凯瑟琳·罗斯（Katherine Ross）一起合作的，导演是柯蒂斯·哈林顿（Curtis Harrington），制片乔治·爱德华（George Edwards）。有天环球片厂的制片经理詹姆斯·普拉特（James Pratt）打电话给我，说他们已经观察我好一阵子了，他告诉我："你是个称职的摄影师，有部片子正需要你。"我听到这个消息时，开始有些恐慌，因为环球片厂已自成一个运作体系，但我对它完全陌生。但我告诉自己："没关系。你必须去，因为你一生中或许只能拍到一两个镜头是你真正想拍的。"在平时，你应当为你的目标持续地做准备，一旦机会来了，就义无反顾地去做，不管做对或做错。得失心经常会使一些有才华的人裹足不前。无论如何，我接受了那份工作，之后从未止步。它仿佛成了一个里程碑，从

那之后三年内，我不曾有过一个星期的休假，接着我和马克·雷德(Mark Rydell)合作了《狐狸》这部片子。我非常自豪，它是我最喜欢的影片之一。然后是弗利可(Teddie Flicker)导演的 *The President's Analyst*，和伯特·雷诺兹(Burt Reynolds)导演的 *Fade In*。接着是《失婴记》、《警网勇金刚》、《长征万宝山》(*Paint Your Wagon*)，然后我导了我的第一部片子 *Monte Walsh*。

当你还在电视圈当摄影机操作员时，是否在寻找些什么使得你在后来可以坐上电影摄影师的位置？

我是一直试图在厘清幻想以及现实。换句话说，认清什么可以舍弃，而什么非要不可。也就是说，把故事视觉化。我通常很仔细观察不同的人对同一件事会用哪些不同的方式处置。每个人都不尽相同，所以每当你启动摄影机，就可以从他们身上学到不少东西。但真正启发我的，是那些我舍弃的事物。这不是想办法偷懒，而是若你知道有个效果必然会出现，就不必花太多精神管它，反而可以把时间拿去做别的事，这真是件最过瘾的事。和我工作过的康拉德·霍尔、特德·麦科德(Ted McCord)是同一种人。特德当摄影师时，比其他人花更多时间在处理画面的背景，康拉德也一样。一个好的背景可以有不同的层次感，还可打出任何你想要的灯光效果，这时候特德只是打了两个灯，就一切就绪了。这是特德所有片子的秘诀。你可以看出他花了多大的力气在创造空间感和深度感，而他对于后来的年轻摄影师影响很大。

终于有那么一天，我不再害怕推着摄影机的轮子跟拍，特别是碰到马龙·白兰度(Marlon Brando)这样的演员，他会告诉你："好了，这次正式来，我只做一次。"我的回答是："好，一切看我的。"当你克服了恐惧，每件事都像拿着摄影机一样熟悉时，你便会开始对看到的东西有了创造力。你知道摄影机该推多远，即使你无法从观景窗上观察，光凭目视，你也知道画面有哪些改变。你开始懂得制造光和影之间的平衡，以及整体视觉的平衡。这些才是最

重要的。

如果现在你重拍《世界铁人》，结果会和当时一样吗？

不会，绝对不会。我不会再像当时一样想在第一部片子就创造经典作品。我学到的经验是，用 25 天和用 100 天拍一部片，所要花的力气是不尽相同的。第一次总是十分懵懂，干劲十足，想把每件事揽下来做，但也白费许多时间在那些可能不会在影片上显出效果的事情上。

《世界铁人》给我的印象是，它的摄影并不是那么精致，有些虚张声势的气味，你似乎企图展现你自己。

没错。我想拍部最好的电影，因此费力地把电影里能看到的我喜爱的所有技巧都用上去。这些东西其实需要花一段时间才能真的将它们自然地运用出来。

你用什么方式在好莱坞生存，而不落入许多陷阱及诱惑之中？

情况其实很诡异。我十分幸运，根本没时间去想这件事，我也不会争着去抢一个头衔。每次拍片我总以影片为重。每天我不停地解决问题，经常太过专注而听不见别人喊我。我赚进大把钞票，但那是次要的，你必须做最重要的事——当你成为摄影师，你的付出就是最重要的，夜以继日地工作，没有所谓朝九晚五或双休日。

你和许多首次执导的导演合作，有没有什么特殊的理由？

这个问题很有趣，其他摄影师也问过我相同的问题，我的回答是，和这些导演合作没什么不好。他们大多十分博学，很清楚自己的能力，也知道自己想做什么，只是不曾导过片子。不知为什么，我好像特别可以和他们相处。我们都有自己的想法，但任何自以为是、刚愎自用的人，都是不好的，往往一件事可以有五于种以上的解决方式，这些导演都不是自以为是的人。

因此，谈到我和这些导演的工作原则就回到我刚刚所提过

的，关于南加大的教学方式，关于规范。拍片时，导演是发号施令的人，他是你要为他工作的那个人。不管你是摄影师、剧务或任何人，你的任务是明了导演在想些什么，然后把他想要的设法弄上银幕。你必须注视着导演，仔细地观察他，试图了解他是怎么样的人以及他讲话的含义。我认为摄影师和导演犹如一对夫妻，在婚姻中本来就会有起起落落，但我们都希望婚姻是快快乐乐的。对拍电影的人而言，快乐就是拍出一部好电影，这是最终的目标。

所有的结论都会在进戏院看戏的观众身上找到。

一点没错。和新导演一起工作，我的想法是：我们是为了一起拍部电影。我不在乎对方是个导过 20 部电影的导演抑或是个新手。当然你的方式可能不同。当你和理查德·布鲁克斯这样有经验的导演工作时，知道要尊重他的地位，并且会全力配合他的需要。我也曾有过第一次导戏的经验，知道一个新导演需要些什么。当我的角色是摄影师时，我要负责打理好现场；如果我成为导演，也需要别人这样的协助。和新手导演工作时，我十分尊重他们的个别性，这就是我所说的，你必须协助他们。如此通力合作的结果，才会出现好电影。

我们来谈谈技术上的问题，在《警网勇金刚》里，你是如何安排那场追逐戏的？

那场戏似乎是为警匪追逐场面建立了某种典型，但事实上毁誉参半。我该把功劳归给导演彼得·耶茨（Peter Yates）及剪接师弗兰克·凯勒（Frank Keller），他也因本片获得一座金像奖。拍那场戏花了三至五个星期，但我们却只能在某些时间才能使用旧金山的某些街道来拍戏。因此，我们运用了所有可以拍摄的交通空挡，有时一星期只拍一天，有时两天。那场追逐的每个片段都是事先设计好的，我们把每个镜头确定后，就出去拍那个镜头直到完成。事先会讨论所有可能发生的状况及摄影机架设的位置。我认为

那场戏的成功在于摄影机的位置，因为它让观众仿佛亲身参与了那场追逐，而不再只是个旁观者。在过去的警匪追逐片中，摄影机只摆在定点，等车子开过去才把镜头跟着摇过去。而导演彼得想到把摄影机放进车里，观众就像自己开着车，然后轰地一声往另一辆车撞过去，这正是从你学会开车起就很想做的一件事，现在终于借着镜头如愿以偿。《警》片的秘密在于，我们的确是用每秒24格的速度拍摄，而车速也的确在每小时100到120英里之间，并没有做手脚把摄影机调快。是把摄影机放进车里以增加观众的临场感。

那场戏是否打了户外灯光？

并没有打户外光，这是另一种新的尝试：把好莱坞片厂的灯拿到户外，却一个也没用上。有人说不可能不打光，但多年来我都用这种方式拍广告。那是个观念转变的年代。当时我们都很年轻，进片厂工作时，他们会拿给你一张器材清单，你看了清单后告诉他："这是什么？我没说要这项器材。"他会说："拿着，拍片时会用得着。"你又说："我不想用它。"他的回答会是："如果你是在这个片厂拍片，就得用它。"这种争执直到现在仍存在，这是我无法忍受的。和片厂打交道，你永远要和一个体制奋战，而得不到真正等值的配备。整体预算会因此而超支25%到40%，实在没道理。

在 Aloha Bobby and Rose 这部片中，有许多夜间外景，你是如何处理的？

那部片子最有意思的是我们只花了大约67万美金，却回收了2 500万。工作日36天，我用的是富士底片。富士底片是不错，但对我而言，伊士曼还是最好、最稳定的。稳定性是我一直追求的，持续不断地去达到某些东西。我会对一个摄影师给予很高评价，如果他作品中所建立的画面十分稳定，整体视觉效果不会跳来跳去。《茱莉亚》(*Julia*)是个很好的例子，当Douglas Slocombe锁

定一个画面时，他会拿稳摄影机持续到最后。欧文·罗兹曼拍的《英雄不流泪》(*Three Days of the Condor*)和康拉德·霍尔的《蝗虫之日》(*Day of The Locust*)也一样。摄影师一直在找寻稳定性高的摄影机和底片。

Aloha Bobby and Rose 是次十分有意思的经验。我们在实景及雨中拍摄，很多场景都捕捉了意想不到的镜头。导演 Floyd Mutrux 是个十分有创意的人，他也愿意接受周围的人给他的建议。他很有品位，也十分有趣。

在 Aloha 这部片中，你需要加冲来补光吗？

如果要加冲，富士底片可以加冲一挡没问题，如果要加冲两挡，就不能冲全部的时间，只能用 75% 的时间，而且必须很谨慎。有些人的拍片哲学是："曝光值不足，所以必须加冲。"这是可行的，但如果用富士底片，就必须小心计算。如果你要加冲一挡，那你的光圈只能减一挡，而不能是 $1\frac{1}{4}$ 或 $1\frac{1}{2}$ 格。如果是伊士曼底片，你就可以有较大的空间可以游移，富士则不行。这不是底片本身的缺点，只是它的独特性，你必须先了解。事实上富士底片的效果是相当好的。

美国东岸和西岸的摄影师有什么差异？

他们的哲学和拍摄方式确有不同。在西岸，诚如你所看到的，有所有我们所需要的东西。我们所身处其中的好莱坞的确是全世界电影工业的首都，而东岸似乎就居于陪衬地位。但东岸的人对于摄影有他们的贡献，他们会告诉你："我们可以无中生有，利用仅有的资源，却可以做得和你们一样好。"而他们也的确办到了。因此在东岸那些极具创造力的摄影师离开纽约到好莱坞也都让人另眼相看，并且对好莱坞起了很大的作用。他们在视觉上及拍摄技巧上，发展出写实风格的电影。他们可以使用光圈仅 *f*2.3 的镜头，却能设法得到 *f*2 或 *f*1.8 的画面。他们到车站拍片，不带任何灯光器材，拍地下铁，同样不打光。他们必须这么做，因

为他们没有钱，也没有好莱坞片厂提供设备。他们也不在乎这些，因为他们所追求的是写实主义。像《不夜城》(*Naked City*)这部电影就给了西岸的我们极大的震撼。他们建立了一种迥异于好莱坞的视觉风格，确实启发了我们。

存在的事实是，不管你在哪儿拍片，好莱坞始终掌握着全世界最大的电影资源，我也不知道原因是什么。或许是它的传统，或许是它的历史或片厂使然。那些纽约来的摄影师建立了一种风格，但名声终究归于好莱坞。像我现在正在说话，却无需打光照明来拍摄，这是接受了纽约人观念的影响。我们用灯光是为了创造我们想要的画面。关于老式好莱坞打光法，有个极好的例子是《上错天堂投错胎》，我们想回到40年代，面整部影片取决于我们如何处理男女主角朱莉·克里斯蒂(Julie Christie)以及沃伦·贝蒂(Warren Beatty)。一部影片的整体感觉是内建在实物之上的。

你如何制造出好的肤色效果？

那是由几个因素合成的，包括底片本身的特性、冲底片的方式以及灯光的颜色。镜头必须是经过正确调色的，房间的颜色及墙上反射的光也都会显现在脸上。处理面孔的色调是件很有意思的事。如果把主光源打亮，并维持那个亮度让底片曝光，有可能得到好的肤色，但一个古铜色皮肤和一个脸色苍白的演员却可能需要不同方式拍摄，因此，你必须在拍暗肤色的人时把灯调亮，拍亮肤色时把灯调暗。

我看到《上错天堂投错胎》的某些特写镜头中，男女主角的肤色处理得好极了。

我们所做的是为朱莉找到一个主光，然后在全片中都用那个光，它的效果非常好。我们也为沃伦找到一个主光，却和朱莉的光截然不同。当他们俩在同一场戏里时，有趣的事情来了，你必须要一些人在这场戏中不停地用遮光板遮住不必要的光，这是为什么你永远在为是否找到足够人手而挣扎，而片厂也不愿花这么

多钱请太多人。如果你有人可以操纵调光器来控制两个主灯，而且在他变换灯光时甚至让你无法察觉，那么这个人就值100万美金，而你却始终无法说服片厂相信这一点。

你是否必须和冲印厂紧密合作以达到你所要的特殊效果？

冲印厂只会告诉你什么可以做的，什么行不通。我的想法是，我不在乎底片、冲印厂、镜头或摄影机。你别误会。我需要它们，但它们只是工具。我们应该是工具的主人，必须学习如何使用它们。即使要我把一个全新的Panaflex摄影机扔进海里我也不在乎，只要那是画面上需要的，我会去做。但有些摄影师一辈子也不会做这种事。器材只是工具，一旦你成为它的主人，就可以拍到任何你想要的东西。

你和冲印厂的合作关系如何？怎样的冲印厂会令你工作得很愉快？

最大的差别在于你受重视的程度。冲印厂做的事都相同，大多也做得很好，我个人最想要的，是“服务”两个字。若你身为摄影师，这会是你认为最重要的事。我希望我可以在清晨六点钟被吵醒，然后有人告诉我：“比尔，你的底片出了点问题。”或：“比尔，你拍得棒极了！”我也希望可以随时打电话问：“你看到这个和那个场景了吗？它们冲出来的效果如何？”我希望他们能了解并重视我所拍的、所做的。这就是我惟一的要求：服务。有个在特艺彩色工作的冲印师叫Giff Chamberlain，他把大家都宠坏了。每天早上，你会拿到他所写的纪录，以及所有画面调光的清单；或者他会打电话给你，不论你身在何处。这就是服务。若你从下午开始拍一场戏，一直拍到隔天，你会很想知道现场所做的一些决定是对还是错。

为什么服务这么重要？

现在的做法是建立一个印片时的曝光数值，拍摄时便依这个数值进行，如此保障了往后拍摄时灯光的一致性。回到拍片现

场，你也可以运用这个数值测知是否有足够的反光或补光。因此你会十分在乎印片曝光值。很多人都这样做，我们不会随便拍完一整卷底片，然后送到冲印厂说："帮我冲出来。"我们对自己的曝光值小心地看待，如果偏离了一点点，在特艺彩色工作的 Skip Nicholson 就会打电话告诉我们。

你是否认为每次拍摄都会有一个最理想的光圈值可以让你得到最佳的摄影效果？

这是旧的理论。以前他们认为一个镜头是在某种曝光状况、某种色调或某个光圈值之下会产生最好的效果，因而认定这个镜头该以某个光圈值为基准点。我并不真的相信这些。影片的视觉效果来自于你用了什么样的灯光和镜头。用 *f*2 所得到的效果会不同于 *f*5.6。或许真的有一个最理想的数值，我不知道。现在当我开始用一个光圈值拍摄时，会设法维持。在户外，我不喜欢用 *f*6.3 以下的光圈，画面看起来会太清晰，这时我会用滤光镜让画面柔和一点。

你认为绝对清晰的画面并不是必备的条件？

是的，在《一九四一》这部片子中，虽然我试图不在镜头前摆滤镜，但仍然在灯上加了很多滤纸。因为那部片子里有许多特殊效果，必须靠光学处理来完成，若是再加滤镜，画面就容易模糊。但正常的情况下，我会在镜头前加上一块约两寸厚的滤镜。

为什么你认为现在的摄影镜头解析度过高？

现在的镜头解柏度太高，以至于画面反差太过明显。我不喜欢高反差。我希望黑色的就呈现黑色，但其余的不要太抢眼，也不希望阴影的周围有一条清楚的黑线，我总想让它柔和一点。

你喜欢在片厂还是喜欢在实景拍片？

片厂，隔音摄影棚更佳。实景太奇异了，这两种挑战不一样，我都觉得很有趣，但我还是比较喜欢棚内拍摄，在完全黑暗中，你可以一个灯一个灯地打，就我来说，在摄影上较易有创意。你可

以找些老电影看看好莱坞的打光，全都在摄影棚内做的，很少外景。最重要的是容易掌控。如果拍外景，就要看老天爷了，在棚内较能控制情况。

你是否觉得摄影师有时会大过耽溺于技术层面？

当 Panaglide 或 Steadicam 这样的机器出现时，的确是所有的人都为它们疯狂。然后大家开始沉淀下来，只在需要的时候才使用这些机器，这是普遍的状况。变焦镜头出现时，情况也一样。最近有人问我对自动对焦系统的看法。手动对焦其实是极具创造性的，你可以任意决定焦点要放在哪儿。但使用自动对焦设备时，犹如在摄影机里有一把自动量尺，就像现在的自动相机一样，永远给你一个平均焦距，但却不是你要的，你会希望对焦时有选择的权力。打光时，我的原则是一个灯用来做一件事，而不会用一个灯来做三件工作。我需要一个主灯，就打一个主灯。对焦也一样，我希望一次只对一个焦点。

在《失婴记》中，你如何和波兰斯基合作来建立风格？

我看到的波兰斯基是个影像天才。他支配着他的空间，是他建立了《失婴记》的影像与风格。这部片子共拍了 14 个星期：2 周外景，12 周内景。我们在派拉蒙片厂重建了达可塔（Dakota）公寓。这是派拉蒙第一次这么做，公寓里的构造、支架以及特殊设计都事先画出蓝图。他们从未有过这种经验，在很早的阶段就把所有东西准备妥当，的确棒极了。

理查德·席尔伯是个优秀的设计师，他以等比例重建了达可塔公寓，也就是说，真的盖了 8 至 20 英尺高的天花板，4 $\frac{1}{2}$ 英尺宽的走廊以及 3×4 英尺高的橱柜。当时我们使用的是速度较慢的 5251，为了在这么大的空间内正常曝光，必须用 1 万瓦的灯。为此，我们发明了一种装备，称之为“伸缩喇叭”（trombone）来装设不同大小的灯。“伸缩喇叭”是用一条钢丝勾住布景的边缘，它同时有一个盖子和一支可以升高或降低的管子。你可以把灯放在那

上面，并且调整到所需要的高度。在布景上头的支架上只需几条绳子，所有的绳索、电线全拉到台架上，地板上没有任何东西。每片布景墙也不像平常一样有挂钩，我们装上栓子来锁住它们，如此就可以随意地把布景调进调出。如果这些墙壁是用挂钩钩在一起，那么三个星期后，所有的布景便会面目全非了。

我们把每个房间都装饰得各有特色，例如厨房是黄色的，给予一种欢愉、明亮的印象。而客厅则是惟一不停变换情调的地方。卧室里的气氛也起伏很大，只是和客厅有些不同。婴儿的保姆始终十分不快乐，不曾真正地快乐。走廊采用低调，因为很多事情发生在这个景里。全片用了两组镜头——18 厘米和 25 厘米。我们又发明了一种叫 H-bar 的工具（这是波兰斯基的主意），使摄影师可以边走边手持摄影机拍摄。《失婴记》里大约有 40% 是手持摄影机拍的，此时所用的是 25 厘米的镜头，这使所有的演员看起来都挤在一个空间里。罗曼喜欢这种视角，即使是拍插入镜头时也一样。有一次我用 40 厘米镜头在一个电话亭里补一个插入镜头，后来他告诉我："比尔，你犯了大错。用 25 厘米镜头拍才对。"于是我们又回去重拍了一次。最后的结果证明他是对的。作为导演，波兰斯基是很强势的，我把他和理查德·布鲁克斯归为一类。他们有能力引领观众。看他们其中任何一个的电影，会看到银幕上展现的能力以及在观众身上产生的效应，仿佛他们是用了一只下得很重的手来执导，而你已感受了那只手传来的力道。我喜欢这种感觉，因为这正是他们两个的特色。他们是顶尖的说故事高手，紧紧控制了观众，随他们高兴将观众带到哪儿，就到哪儿。

我来举个《失婴记》里的例子。剧情中，鲁思·戈登（Ruth Gordon）必须和米亚·法罗（Mia Farrow）有更密切的接触。孩子们修好了公寓，现在鲁思来到米亚门前，敲了门。米亚打开门和鲁思打招呼，而鲁思的视线则越过米亚的肩，看进房子里，惊讶地

说:“哇,你的孩子把房子整理好了?”米亚看起来有点怪异,而鲁思就顺着玄关走进来,开始把摄影机带向房子中央那条长长的走廊。她不断地走着,走到了第一个房间,米亚跟在她后头。鲁思开口说道:“我的天,你把房子整理得好极了!”现在她站在这个房间,然后转过身去,使米亚成为背景——直到目前为止,都还是用25厘米拍的单一镜头。然后鲁思问:“卧房吗? 那间是卧房吗?”米亚回答:“是的,但是……”鲁思马上又问:“这里有电话吗?”米亚答:“有,在卧房里。”因此鲁思走进卧室,而米亚也紧跟上去看看怎么回事。

假设现在我们是站在第一个房间里,导演告诉我:“比尔,现在我要一个米亚的主观镜头看着鲁思在打电话。”我说:“OK,没问题!”这其间我轻易地解决窗户的问题,15分钟后我告诉罗曼一切就绪。他看了之后说:“比尔,错了,不是这样。”我所做的,是从米亚所站的位置去拍,从第一个房间到走廊上有个弯道,另外从走廊到卧室又是一个拐弯。卧室的门打开,鲁思正坐在床上准备拿起电话。镜头涵盖了门框,我把鲁思放在画面中央,这个镜头太棒了,仿佛可以感觉到卧房里的习习微风。但罗曼却不喜欢,他开始把摄影机向左移动,最后把鲁思切成一半,另一半用门框挡住,然后他说:“锁住机器,就这样。”我从观景窗看过去,只看到了鲁思的背和臀,她坐在床上,看不到脚、肩膀或头部,但可以听到她讲电话的声音。我告诉导演:“观众看不到她!”他说:“就要这样,就要这样。”于是就这么拍了。几个月后,我们到戏院看这部片子,看到了这个场戏:鲁思走进卧室,米亚从走廊上望着她。镜头切到鲁思,但观众看不到她,只能看到一半,忽然间你看到戏院里1 500颗头颅一致向右倾斜想绕过门框张望。这,就是罗曼的神奇,就是他潜藏的思维。罗曼有能力操控观众在此得到印证,而理查德·布鲁克斯也一样。他们的才华是罕见而令人兴奋的。

《失婴记》对我而言是一次难得的经验,因为从那部片子起我

真正成为摄影师。总的来说，是从明白“我能做些什么”到真正了解“摄影师与导演间亲密关系”的一个过程。我确切尝到辛勤工作后在银幕上呈现的丰硕果实。就像罗曼和理查德所说的，当你开始完成你预先已做了准备的事情，那种对电影的热爱是无可言喻的。你会满足地说：“天哪！一切都运作得太好太美了，继续，继续！”这种满足感会不断地将你延展开来，这是电影的玄机。

能与具有启发性的导演合作是很重要的？

刚才提到的，都是可以把你的才能带向极至的导演。我很幸运能和几个这样的导演工作。和理查德·布鲁克斯合作时，努力完全不会白费，你做的每件事都会出现在银幕上，而且总是如此地精彩，这时候你获得了最大的满足。

《华丽农场》拍得十分好，你真的捕捉到那片广阔的空间，当时你的视觉观念是什么？

当时有个非常清楚的想法：那是个有着一大片天的农场，十分美丽的地方。我们是在蒙大拿州的 Livingston 拍的，往南就是黄石公园。周围都是山岗和大朵波浪般的云，多变的天气，蓝天及白雪。一开始我试图构想整体视觉，直到试拍时才真正有了结果。开始试拍时，我不由自主地说道：“天哪，这个画面可以做明信片。”面对这种画面，你绝不该把它拍得平淡无奇，而应该善于利用大自然的美景。这就是拍《华丽农场》时我全部的想法。为了让画面真的像明信片，我用了滤镜和其他东西把云遮掉，取一个纯蓝的天，颜色非常饱和。我想让它看起来像精彩的旧式特艺彩色影片，最后的效果也真的很好了。

拍《华丽农场》之前，看过 Tom McGuane 写的书吗？这些书对你看待这部电影的方式是否有影响？

有，对我绝对有影响。虽然我和他走不同的路，但我绝对肯定他是当今美国作家中极优秀的一位，是海明威那一类型的。他的作品相当动人，目前还没有人能完全将他的文字用影像诠释，

Frank Perry 大概是做得最好的。将文字转化为影像，这件事本身就是一种艺术。

作为一个影像工作者，似乎好的剧本可以引发更多灵感，是吗？

基本上是的。理论上，摄影师就是要将纸上写的东西搬上银幕。我很想在大学里开一门这样的课，因为这非常非常重要，但学校却不曾教你。它也是个挑战性极高的工作。大多数摄影师只关心光圈，你知道，他们会把灯打在一个人或一片布景上，然后说："光圈是 *f*2.8"接着开始拍。我的做法不同，我必须在画面上看到我真正感觉到的东西。当你打好一个主光源后，剩下的工作要靠眼睛。得开始训练自己这样做，那么不管到任何场景都不会有错。拍外景时，必须先看到现场有哪些光源，并试着去控制它，然后才决定如何打灯。

《飞越杜鹃窝》这部电影，你只拍了最后十天，继续哈斯克尔·韦克斯勒以及比尔·巴特勒的工作，在缺少准备的情况下，接下这个工作是否很困难？

非常艰难。我只好仔细阅读每天的工作日志，试着去延续前面摄影师所做的。这种情况同样发生在比尔·巴特勒拍的《朱唇劫》中。没有两个人拍的东西会完全一样，所以我不可能做到和巴特勒一模一样，但至少我尽可能去模拟他所做的。

拍 *Aloha Bobby and Rose* 时，预算很少，身为摄影师，你如何拿捏尺寸？

这部片子花了 67 万美金，在 36 天内拍摄完成。在这个圈子待了几年后，别人开始认定你是"专家"。所谓"专家"，是说你相当清楚在某个预算和某个时限内，哪些事可做，哪些做不到。几乎所有电影的长度都差不多——一个半至两个小时，为了赶上进度，你必须在一天内拍完某些分量的戏。一本剧本通常是 110 至 125 页，在这个标准下，看到预算和时限，你就大概知道该怎么做

了。以 *Aloha* 来说，我每天必须拍 6 至 10 页剧本，如果场景要经常换来换去，器材必须搬来搬去，就绝对赶不上进度（不过，在那样低的预算下，其实也没有太多器材好搬）。

如果你所拍的每个镜头基本上都是有效镜头，掌握这个原则，你就可以在较短的时间内拍出一部片子。没有时间做太多视觉上的陈述，换句话说，你可能直接从一个旅馆房间的场景跳到餐厅，而没办法交待途中的细节。这两场戏都在室内，所以你必须在视觉上对它们做不同的处理，使观众一眼就看出身在何处，毋需说明或暗示。我想，经验会主动告诉你正确的处理方式。

我知道这个问题不容易谈得很具体，但我仍然很想知道，在低预算的片子里，哪些部分是可以牺牲的？你会明白地说，"这里可以省点时间，那里得多花些力气"吗？还是取决于场景呢？

哦，我想用以区别男人和男孩的标准在于，当你注视着一个摄影师的作品，你必须看得到他作品中的一致性，影片的感觉必须维持一致，而这个感觉潜藏在片子的每个物件之中。我并不认为这个感觉是事先决定的（像一些摄影师所说的）。但那种一致性必须一直存在。另外，你并没有余裕在拍完一个主镜头后，再从 25 种不同角度去拍它，往往你只能拍一个主镜头，甚至连主镜头也舍去。理查德·布鲁克斯拍片时，不管预算多寡，从不拍主镜头，这是他的原则。如果是一场长达 8 页的戏，他可能用 17 个镜头交代，也可能用 3 个，但从不用主镜头，因为他知道他要的是什么。他是用摄影机来做分镜的。

通常摄影师会需要导演的协助。如果你遇见的导演是个新手，他通常会保护自己并需要你的掩护，但你往往没时间这样做。有时你必须好好找他沟通，或做一些让步。让步的通常是摄影师，因为他是导演。有时你会碰到较明理的导演，会要求把当时所能做的尽量做到最好；但有些导演不同，他们什么都想要，但偏偏就是做不到。

所以不论预算多寡，你最主要的考虑在于作品的一致性，这是你的底限？

没错。

如果你达到了作品的一致性，却必须牺牲些许细腻的部分……

但至少它会有一定的水准，不是吗？有些片子我现在不想动它们，就是因为还找不到任何人可以制作完成它们。

你指的是预算上的问题吗？

不，我指的是制片、导演或演员。我会告诉自己："我永远也不会与这些人合作。"久而久之，也就把这些计划搁在一边，几乎忘了这回事。你知道，每拍一部电影，所耗费的心神是难以估计的，而在那银幕上所呈现的是创作者的某个部分。假使今天我只有35岁，就不会考虑那么多，我会愿意为了获取经验而去做任何一项工作，并且乐此不疲。不管你做了什么或做了多少，总会在拍片过程中学到些经验。

这个行业最有趣也最吸引人的地方在于，我们都曾做出一些真的不错的东西，也的确获得过一些掌声或批评。也正是这个原因，如果你每拍一部片，没有进步一点点，没有将自己拓展一点点，没有再往另一个领域多探索一点点，那么何苦自取其辱？如此做只不过是为了一份酬劳，混日子而已。我并不是在贬损谁，我是说要自我成长并不容易，但这却是较为良性的。

《长征万宝山》在当时是部大制作，而且似乎与你其他作品的类型有所差异，你是如何参与拍摄的？

我能争取到那次拍摄是通过John Truscott，他是《长》片的艺术指导及制作设计。他曾看过我拍的《狐狸》，觉得其中的感觉正是他们想要的，于是找上我。依常理，这种片子应该找像黄宗霑这样的摄影师，或拍《南太平洋》（*South Pacific*）的利昂·沙姆罗伊。

这片子是当时你参与的最昂贵的一次制作？

是的。

这么大的制作是否会对你造成压力？

不会。因为我们把它当成一般有预算限制的片子来拍。根据器材的数量和人员的编制，我可以概算出整部片子的规模。那是部耗资1 200万到1 300万美元的影片。开始拍摄之后，最让我寝食难安的，是他们告诉我这部片子每天要耗费8 000美元。而某些日子我却必须做出停止拍摄的决定，那就像把8 000美元白白扔掉。对我而言这才是最痛苦的时候。必须这么做的原因是，我们要拍一段在银幕上大约 20 分钟的戏；当我们在大太阳下拍了六七分钟之后，天气忽然转阴，这时我完全不知道该怎么办才好，只能要大家暂停，开始等天晴。我们就待在那儿直到下雪，不得不收工为止。

制片公司大概吃不消吧？

嗯，派拉蒙当时所拍的几部片子，包括《拂晓出击》(*Darling Lili*)和《二十二支队》(*Catch-22*)都有类似情形。有趣的是，现在好莱坞许多片子也是这样。电影公司现在所制作的很多影片都在一两千万的档次，在拥有大银幕、大音响的大戏院放映，就像当时的情况一样，不知道是否是当初的制片哲学又复活的缘故。像斥资八九百万的《火爆浪子》和耗资千万的《上错天堂投错胎》，都赚进了七八千万的票房。所以你的问题我不知如何回答。

你大部分的作品都是大资本制作，而你显然对这种影片有一番选择。但你为 Floyd Mutrux 拍过的三部影片却没有如此雄厚的资金，想必有其他吸引你的因素。

是的。很重要的一个因素是这部片子的影像所有权，这点极度吸引我，也同时创了先例。但更重要的原因是 Floyd 本人。他是个很有魅力的人，为他工作十分愉快，因为他给予的是全然的自由。他会给你一些惊人的指令，这些指令往往是你无法完成的，但同时它们也刺激你发挥最大的潜能，而这也是我最想要的。

从某个角度看，他的做法刚好与理查德·布鲁克斯相反，但效果却相同。我很喜欢 Floyd，他也对我很好，我们合作无间。他不喜欢花大钱拍片，因为那会使他神经紧张。他喜欢在 34 天内拍出一部片子，他常说："为什么我们不能拍出像《蝗虫之日》那样的电影？"是啊，太好了！我们可以的，只是我们没有 80 天或 110 天的时间。你绝不能走进一家小酒吧、架上六盏九灯组（nine lights），打上反光板，叫演员一口气演 12 页的剧本，然后希望出来的效果能媲美《蝗虫之日》，这是不可能的。

在《寻找古巴先生》中，你提到只使用了 2 到 3 烛光的灯光，却能表现出饱和的黑色及极佳的肤色，在如此晦暗的灯光下，你仍能拍出色彩的细部层次，十分令人感兴趣。你们曾经设计一套特殊的装备，可以谈一谈吗？

在正常状况下，我们使用的大约是 6 至 8 烛光。所依据的理论是，如果你把光源从物体上移开，绝拍不出物体上的黑色。影片本身覆盖着卤化银粒子是影片感光的来源，因此，假使你想拍到物体上真实、饱满的黑色，就必须让影片感光。当影片得到它最低限度所需的光源而感光，而你也将它在某种曝光程度下冲印时，你想要的黑色就会显现出来。这么说你能了解吗？不过至少这是我们的理论。换句话说，假使我希望房间的墙角呈现在观众面前是黑色的，那么我会在墙角摆上 1 至 2 烛光的光源，如此一来，影片上那个角落的卤化银就会感光。然后再依既定的光度去印片。假使不这么做，那个墙角就会显得有些糊。我不喜欢在冲印时再来做调整，因为我认为印 B 拷贝的人通常不会熟练到把影片调到它该有的光度。他们通常只会用标准值来印片。我希望给他们的是已正确感光的负片，他们仍可以在印片时试着调光，但无损我想要影片呈现的颜色层次。

当你使用极弱的灯光拍片，是否会较难以掌握影像的稳定性？

这是一定的。当主光与辅光源的相对比例不同，就会产生不

同程度的困难。绝大多数的时间你必须用眼睛来判断，因为在那样弱的灯光下，你无法用仪器测出主光与辅光的比例是 2:1、4:1 还是 5:1。所以每个画面的一致性就完全靠眼睛观察，由自己决定。你必须十分谨慎小心，因为在昏暗的灯光下眼睛很容易受骗。

为什么？

因为你必须在一烛光的光线内周旋。换句话说，假设你现在有一盏 5 烛光的主光，1 烛光的比例是 5:1，就像白天拍摄的光。假如你用 5 或 6 烛光的光，就不能用 1 烛光的光来补光，但却可以有 1/10 烛光等等。但没有测量，只能靠肉眼判断。所以你必须很优秀。

在《寻找古巴先生》中，你的确做得精确极了。在我看来，你的成绩斐然。

那部片子里每个人都是，理查德·布鲁克斯十分杰出。和他工作有件新鲜事是，他不准别人看工作日志，除非他同意。开始工作时，他跑来告诉我："比尔，我们现在得做一件事，那就是要创造出一种幻象，用影像去说一个精彩的故事，在那里头将是我们自己的延伸。所以，假如我们两个将故事发展到迷失的地步，也不会有人知道，除了你和我。放心大胆地说故事，说错了，我们就折回来再重拍。你和我是片厂里惟一可以决定是否重拍的人。如果你觉得拍得不好，放心，我们绝对能再来一次。我觉得拍得不好，也会要你重拍。"这就是我和他的工作关系，而且我们合作得好极了。事实上，我到最后都不曾重拍过任何一个镜头。

在《寻》片中的公寓里用的是哪种灯？

是一般片厂里的灯。

是很小的那种吗？

大部分所用的都是小盏灯，不会比一个婴儿大，或更小些，放在角落处的灯。在真实的台灯里则放入 150 瓦的灯泡。同时在全

场打上底光，我们称它为“棺材盒”(coffin boxes)，它挂在场景的正中央，不会让物体产生阴影，提供整体性的基本光源。当你在微弱的光源下拍摄时，需要这种光源让你看到你想看的。它的效果很好。

我并不是在这里提倡用柔光灯，我并不全然相信柔光灯，也不排斥它，它的某些特性是我喜欢的。我通常不使用柔光灯，因为我认为影片不应传达真实感。电影应该是奇幻的、戏剧性的，将观众拉出现实生活，进入另一个世界。这是我的哲学，我是个浪漫主义者，我认为电影应该是浪漫的，在电影里的人应该是美丽的，一个在40英尺高的银幕上出现的脸孔不应该太难看。这是我全部的理论。

也就是影像必须风格化。

对。有许多人反对我的看法，但没办法，这就是我对电影的感觉。我喜欢用浪漫的手法处理影像，如果一个人整天被现实生活的琐事压得喘不过气，下班回家还要料理小孩，好不容易地愿意花5块美元去看一场电影时，你还让他看些现实生活里的题材，这么做未免太过残忍了。我要逃离这些，这也是《上错天堂投错胎》这部片子最棒的地方。它吸引了年纪大约四五十岁的观众进电影院，这些人是不进电影院的，而《上》片证明我们可以把这些观众找回来，看电影不是15、20岁年轻人的专利。

你认为《寻找古巴先生》是如你所说的浪漫片吗？

它是绝对浪漫的，但这点也是我受批评最多的。

关于哪方面？

因为情境和场景不真实。我们是在派拉蒙片厂拍的，因此有人批评街道没有纽约的感觉，反倒有好莱坞的味道。又说戏里的小舞厅不够真实，看起来也很好莱坞。这些我们在拍摄前都知道，但经过与导演长时间的讨论还是决定照样拍了。我们决定把片子拍得很浪漫，因为它讲的是一个美艳如火的女子的故事，是

由黛安·基顿(Dianne Keaton)主演。她本来就有着"浪漫"的面孔。我将"浪漫"两字打上引号,因为我们其实是试图把它拍得有些真实性,我想我们做到了。同时,我认为在好莱坞的环境里拍这部电影也是正确的决定,我要诚挚地把成功归于导演理查德。

这部片里,这个女人的角色很重要,但观众又很容易忽略她。

你说对了,这是我和导演讨论的重点。我们把这些问题摊到桌面上,最后不了了之。

当时你是否会这么想:"去他的这个角色,我不想管她了?"

你必须深入这个角色,必须讲好一个故事,同时还兼顾到视觉上的整体效果。我们在两者之间取得了很好的平衡,但这也是我受到批评的原因。那些人是不会让你好过的,你只要拍完一部片子,所有的同行就都知道了,你的电话马上就响个不停。

在原始构想里,理查德希望这部片子的光线暗到什么程度?

他不在乎有多暗,只要可以看见演员的眼睛。他认为只要看得见他们的眼睛,就可以做任何想做的事。因为很黑,所以他不希望观众看到任何性交的场景,他希望我们能制造一种幻想空间,让观众认为他看到了。而观众也的确"看"到了,我们完成了这点。这就是理查德聪明过人之处:他把一种念头种在你的脑子里。我们试拍了许多次,看看他们在床上时,应该怎么动,影子会如何跟着动,摄影机该摆多远。这些都经过详细的计算,但观众却并没有看到任何写实的动作,他们只会挑内心想要的去看。

《寻》片最后的谋杀戏是如何拍的?

那是用一部闪光灯来拍的。我们找了一天提早收工,花了一个半小时才实验出来,用不同的速度试了很多次。隔天我们看了试拍结果,闪光灯根本无法与影片的速度同步,因此在银幕上闪光灯并不是将完整的一格底片曝光,看起来像是我们让两个齿轮曝光,而在中间的那条线则不断跳来跳去。偶尔会有 1 格正常曝光,接着会有 8 格影片一点反应也没有,看起来非常怪异。所有

看到的人都说:“这下拍坏了,我们得找闪光灯专家来问问。”只有导演说:“不,我们再做一次。”于是我们又做了一次。这次发觉这种偶发的闪光似乎也有它自己的规律,最后决定就照着这样拍。在拍摄时,假如你有 1 格黑画面夹在两格影像中间,那就可以顺水推舟地再加上 2 英尺长的黑画面,只要你愿意。当然,也可以只加 10 格黑画面,在剪接时你也可以依喜好改变其间的节奏。

这么说,闪光灯是当时惟一使用的光源罗?

是的,闪光灯是现场惟一使用的灯。但实际情况是我们用了 3 个闪光灯。一个闪光灯做主光,做辅光用的那个则加了一堆滤镜,第 3 个闪光灯则是为了捕捉主光和辅光都不亮时的空挡。所以有时是主光亮,有时辅光亮,有时 3 个闪光灯一起亮起来。这种混乱的状况却刚巧适合这部片子。后来在剪接时,他们又随意放入一些黑画面。

原来如此。难怪这场戏里,当你觉得已差不多掌握了闪光灯的节奏时,节奏忽然又被打乱了。

但你会发现,当主角俯身捡起地上的刀时,观众肯定是看得到的。这就是故事点。理查德把许多片段的影像摆在一起,让你可以区别。

《寻》片是部极具争议性的片子,在好莱坞之外广受好评,而且我相信黛安·基顿会在那年得到奥斯卡奖,是因为《安妮·霍尔》(*Annie Hall*)和《寻找古巴先生》都在同一年上演的缘故。它展现了她优异、宽广的演艺才能。那是一次绝佳的经验,我也因而被提名为最佳摄影。

《寻》片风格化的结局是谁想出来的?十分骇人,甚至比写实的呈现方式更令人惊异。

的确。是理查德想出来的。闪光灯很早就架设好了,所以它是在拍摄工作开始之前就想到的主意,这就是理查德的行为模式,他不会临时抱佛脚,永远知道他要往哪儿走。他是仅存的几

个会把所有东西想清楚的导演之一。这么形容他并不表示他不会临时做改变，他可以在数分钟之内做出改变的决定，但他对想做的事有强烈的概念。

我知道康拉德·霍尔与理查德工作时也有相同的感受，他为电影开了另一条路。我真的认为他是有史以来最好的导演之一。我因能与他合作而无憾，与他合作的经验是我电影事业的一种完成。我曾为许多导演拍过片，但理查德·布鲁克斯是出类拔萃的。

那么，与像华伦·比提这样的新导演合作《上错天堂投错胎》又如何呢？

他也很好，不过我和他就像猫和狗一样吵个不休。但毕竟最后的结果才是最重要的，而华伦也很在乎。只要有人真的在乎，而你也可以在银幕上看到你曾付出的心力，那么所有事情都是可以忍受的。我不管其他，你可以胡扯、开舞会、开跑车、穿戴名牌，但这些都一文不值，除非你能让观众进电影院，而你把电影摆上银幕。

这是你的底限？

这是底限，也是最终的结果。

你在《大法师续集》的表现令许多同行都赞叹，同时你也是那次奥斯卡提名名单的10位摄影师之一，这很不寻常，因为大多数的人都认为那部片的过程是一场灾难，我相信其中一定有很多必须克服的挑战。你能举出你经历的最困难的事吗？

最艰难的一次莫过于要在棚内重现衣索匹亚沙漠的场景。我们用了120盏弧光灯打出艳阳的感觉，除此之外不知该怎么做，我猜其他人大概只会用10盏。要模拟出沙漠的光线强度，必须把所有的灯放进场景里，然后把光圈调小。你不能把光圈开到*f*1.4，然后想借此假造出外景的感觉，这是行不通的，因为看起来就是不一样。这是我们的想法和做法。

执行的时候非常困难，第一，当工作人员是一大群时，每一天

你总是无法和同一批人工作。当你教会一个人照你的方式做之后，隔天却换了一个人，于是你必须再重复一次，浪费了许多时间。而当你下了“把灯关掉”的指令时，关掉 120 个弧光灯需要 10 分钟，再打开又花了 10 分钟。又当你拿下灯光，要再装回去时，身边又多了一些没经验的工作人员，他们从来不会把灯放回原来的位置，于是你又要替所有的背景和人物重新对板，而所有的背景是 80 英尺高、550 英尺长。问题真是一箩筐，例如，我们把场面弄得风沙滚滚，让所有人在其中拍摄，于是大家开始抱怨、呻吟。要把所有人事物动员起来，真像是带军队一样。

那个场景可以说是最困苦的一次，我甚至怀疑，如果要我再来一次我是否愿意。对一个人来说真是过大的负荷。其他许多场景则牵涉到特效，例如，乔治镇上那栋房子的倒塌，火车窗户上的反影，都花费了许多时间，都是很困难才完成的。

有一段是在不同的两个地点、同时发生的两个场景，你是如何处理的？

你是说我们重现原始的乔治镇驱邪仪式时，又同时有现代实验室的那段戏吗？我们用一种传影镜（transmission mirror）放在摄影机前面，它可以传送 50% 的影像，我们称它“鬼玻璃”（ghost glass）。

那是什么？

是一片玻璃，里头是镜子的组合，它可以透视，同时反射两个场景，眼睛看到的场景和反射的场景各占 50%，完全取决于你给予哪个场景较多光线，你可以用灯光的明暗控制器把一个场景打亮，另一个场景变暗。这就是我们用的方法。

你是在这面镜子之上拍摄还是将它放在镜头前拍摄？

两者都有。我们的做法是，搭建起旧时大法师施法的场景，演员琳达·布莱尔（Linda Blair）和马克斯·冯·赛多（Max Von Sydow）在其中；同一时间，我们拍摄琳达·布莱尔在现代实验室里。其中

一个场景女主角背对着我们，那个场景耗费双倍的工作量。我们并未使用任何光学效果，所有的东西都呈现在同一格底片上。花了一整天拍这个部分，不过在剧本里它占了6页，所以还是很划算。

《大法师续集》，整体而言，是一部困难度很高的影片，因为我们试图做些当时好莱坞没人会那么做的事，但在以前曾有人做过。我们试图把那些老技巧找回来，而不用以前的分工方式。整个片厂的部门分工必须重新整合，以便完成像背景、布景设计这类工作。如果片厂没有这种编制，就必须花大钱，因为拍摄效果不好，就必须重拍。

最令人兴奋的是那年年底，这部片子在奥斯卡最佳摄影师的提名中进入前十名，这表示同行认为我拍得相当不错，即使它不够商业化。我非常高兴，因为在同一年，我参与了4部片子：《寻找古巴先生》（我因这部片入围奥斯卡）、《大法师续集》、《激流岛》（*Islands in the Stream*，我担任副手），以及《第三类接触》。对我而言那一年是幸运年。

你是个异数，是摄影师，也曾导过电影，但你似乎仍未放弃导戏的念头？

我想导另一部戏，但仍在等待对味的资源和我能掌控全局的机会。我导过戏，如果现在要再导戏，我会要求全盘的控制。我曾在别人的模式下工作，现在要用我的模式。即便我会失败（至少目前还无法证实这一点），我也希望是全然因为我的缘故，而不是只承担部分责任。

你导的第一部戏 *Monte Walsh* 选择了西部片的题材，为什么？

我是在加州出生、长大的，每周六下午总会去看一部电影。西部片在当时很热门，西部拓荒的传说一直是我感兴趣的。所以当我有机会拍 *Monte Walsh*，特别是它的作者是写《原野奇侠》（Shane）的杰克·谢弗（Jack Schaefer）时，我就紧抓住机会。西部时

代或许是历史遗留给我们的最后一个浪漫时代，或许也是世界历史上最浪漫的时代之一。60年的时间可以让一个人的生命扩展，可以有许多事情发生。我爱那个时代，这是我选择拍它的原因。

现在你回过头来，是如何看待 Monte Walsh 这部片子，关于它所给予你的试练，以及当时的宣传不善？换作今天，你会有不同的做法吗？

我还是坚信我当初的拍法，到今天仍然觉得它是绝对的西部片。现在我仍然偶尔会接到观众的来信和对它的评论。我的立场不会妥协，我对这部影片感到自豪。如果今天再拍，会有不一样的做法，我想会让它更完美，但基本的风格是不会变的。风格是依附在实物当中的，它的内容有点像片段的插曲，我会把这些片段缝接得更密实一点，也会多用点心在与工作人员的相处关系上，但总而言之，我喜欢这部电影。

从摄影师转型到导演，最困难的一件事是什么？

是将自己从视觉叙事中抽离，必须真正进入一个戏剧叙事的领域中，同时完全无法倚赖任何事物去拍片，必须往前走，去做。摄影师受过太专业的训练，因此很难突破一些既成的想法。从摄影师到导演的转换过程是相当自然的，这种转变也是必需的，但的确相当困难。大部分想转型的摄影师都面临这种困境。

你所执导的 Monte Walsh 和《恐惧的反射》分别用了大卫·沃尔什(David Walsh)和拉兹罗·科瓦克斯担任摄影师。由于你本身就是摄影师，在选择他们的时候，是否会考虑任何天分或能力上的因素？

首先，我用了大卫·沃尔什任 *Monte Walsh* 的第一个摄影师，因为他曾是我的副手，我们已经合作了三四年之久。大卫很敏感，眼力极佳，是个很好的摄影助手，也是个可爱的人。我意识到我的第一部影片需要一个我能依赖而且了解我的需求的人。

其次，《恐惧的反射》其实应该到加拿大去拍，让它有点异国

气氛，但我们无法离开好莱坞，只能在那里拍，于是我决定找一个我认为可以拍出最好的“异国情调”的摄影师，他就是拉兹罗。这部片子或许是拉兹罗拍过最棒的影片之一，绝美而细腻。很可惜这部片子失败了，但它的确拍得美极了。那次可怕的经验，原因有很多，我并非挑谁的毛病。拉兹罗是个浪漫的人，他有颗柔软而易感的心，这部片需要这类型的人，因此我认为他是最能胜任摄影师的人，事实也是如此。我们花了35个拍摄日。

你认为是什么因素决定摄影师价码的高低？

什么因素？我问你，你认为摄影师获取的是什么？

每个人不尽相同。

你认为摄影师的酬劳太高了吗？

不是，我只是认为好莱坞流传的说法是：“你得到的酬劳是你的价值，或是别人眼中你的价值。”这句话似乎过于暧昧不明。假如从一个中产阶级的角度来看，我认为在好莱坞的人不值他的价码，没有人应该得那么多钱。

所有事情是彼此相关的。

当然，所有都与电影这个工业有关。

好，这就是问题所在。该怎么回答呢？现在我们找来编剧、导演、演员，下一步该找谁？制片？不对。剪接？不对。配乐？不对。是摄影师。我不认为摄影师拿的酬劳够高。你有了最好的故事、最好的演员和最好的导演，但假如它在银幕上的影像不对或不紧凑，那么它不会是部好电影。有些电影拍得很差，却卖座奇佳，不是吗？但也有些电影编、导、演都一无是处，却因为拍得很美而成功。新的导演或制片，90%会找一个重量级摄影师来支撑他，虽然不全然如此，但这是普遍的状况。

拍片时调度场景的人是摄影师，他是真正掌控时间、进度并影响你成功的人。这并不表示所有的事情没有摄影师就做不成，但他是个视觉的媒介。电影的象征物就是摄影机，我认为摄影师

在电影里是绝对重要的。我认为，可悲的不只是他们值得本应拿到的价钱，而且在于我认为他们不该被归于现在的位置。他们的酬劳应该在预算书里被归入线上费用，与编剧、导演和演员放在同一栏，不应只支领周薪，应该是在谈妥价码后去完成一部片子，就像明星一样。

我想任何行业，不管是不是电影，都有其行规，如果摄影师拿了超高的酬劳，那是因为他值那个价钱。假使你没有那个价值，没有人会付那么多钱。现在大多数摄影师都要求酬劳必须是影片总经费的某个百分比。这是对的。我倒宁愿只拿糊口的钱，而为影片节省开支——假如所有的电影公司够诚信的话。我并非怀疑他们，而是我认为假使对利润能有公平的计算，应该可以省下更多制作经费，也可以拍出更多电影。

我真的认为，摄影师的专业性、多年的训练和工作经验，是他的价值所在。1 500万和 60 万的片子都可以拍得很好，我们都曾拍过。*Old Boyfriends* 是用 160 万美元拍成的，只有 36 个工作日，所以我知道该做些什么。下一次，换成1 100万的制作，并不代表多出来的经费会放入你的口袋里，只是表示你要达成的效果和你想出来的方法得花更多银子，如此而已。

第七章　康拉德·霍尔

那些离开这行的人是因为害怕自己无法更上一层楼，他们觉得自己已到了某种极限，所有能做的都已做了，剩下的就是每次都把它做好。但你也知道自己的能力并没有完全发挥，因为所有的事都在不断地改变之中。你也知道，你能随这改变不断地成长与发展，但这种成长越来越少。每个人都有类似的问题，不论他是摄影师或农夫。

康拉德·霍尔早先并不打算成为一个摄影师。事情会演变成这样，多少是命运的安排、运气，加上一点点野心。他的父亲詹姆斯·诺曼·霍尔（James Norman Hall）是《叛舰喋血记》（*Muting on the Bounty*）三部曲的合著者。身为作家之子，最初他也希望能追随父亲的脚步。但在南加大就读时，他在创作课程上拿了颇低的成绩，于是他考虑换条路走走。据他自己描述，当时他拿起南加大文理学院的课程目录，顺着字母读下去，天文学（Astronomy）、生物学（Biology）、电影（Cinema），他没有继续往下找，电影制作吸引了他。虽然在这之前，他并没有任何摄影经验，但修愈多课程，他对电影的热情就愈高。

1949年从学校毕业后，他和两个朋友合组了一家制片公司。当他们决定拍部低成本的剧情片时，抽签分配职务：制片、导演和摄影师。仿佛是命运的安排，霍尔抽到了摄影师。

公司解散之后，他偿还了贷款。在好莱坞那些受尊敬的传统摄影师手下担任摄影助理或摄影机操作员，追随过的有特德·麦

科德、欧内斯特·哈勒(Ernest Haller)、罗伯特·瑟蒂斯(Robert Surtees)、哈尔·莫尔(Hal Mohr)和伯内特·古费(Burnett Guffey)等。在电视制作圈待了一阵子之后,他开始跨入主流剧情片,第一部片子是1965年的《野种子》。随着技艺的增长,他在随后拍摄的一些剧情片中,做了许多大胆的尝试。五次得到金像奖最佳摄影的提名,终于在1969年以《虎豹小霸王》赢得奥斯卡奖。他在《蝗虫之日》中的摄影表现被同侪公认为视觉氛围和戏剧内容结合的绝佳例子。虽然从1976年之后他就很少再拍剧情片了,霍尔的同侪仍推崇他是这行中拔尖的人物,他们对霍尔及其作品表现的尊敬与爱慕显现了他在摄影界中的地位,更重要的是,他为人处事的方式所发挥的影响力。虽然他偶尔也导演或拍电视广告,但他现在专注于写作,并努力争取机会,导自己的剧本。

作品年表

1965 《野种子》(*The Wild Seed*)
《谍舰》(*Saboteur: Code Name Morituri*)**
1966 《梦魔》(*Incubus*)
《竖琴师》(*Harper*)
《四虎将》(*The Professionals*)**
1967 《美国式离婚》(*Divorce American Style*)
《铁窗喋血》(*Cool Hand Luke*)
《冷血》(*In Cold Blood*)**
1968 《决斗太平洋》(*Hell in the Pacific*)
1969 《大团圆》(*The Happy Ending*)
《追凶三千里》(*Tell Them Willie Boy Is Here*)
《虎豹小霸王》(*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)*
1972 《富城》(*Fat City*)
1973 *Electra Glide in Blue*
1975 《微笑》(*Smile*)

《蝗虫之日》(*The Day of the Locusts*)**

1976　《霹雳钻》(*Marathon Man*)

1979　《歌声泪影》(*The Rose*)

1987　《黑寡妇》(*Black Widow*)

1988　《末路狂花》(*Tequila Sunrise*)

1991　*Class Action*

*　奥斯卡金像奖最佳摄影

**提名奥斯卡金像奖最佳摄影

愈来愈多的摄影师想导戏，你也是其中之一。

电影制作好比是个罗盘。它是由许多点所组成的圆圈，种种技术就像那些点组合成整部电影。一旦你置身在这个圆圈之内，可能被其中任何一点吸引，但仍置身在这行之内。每个点都充满了趣味，你可以用一生的光阴去碰触那些你有兴趣的点。我喜欢摄影。很偶然地，我从那个点出发，如果当初命运不是那样的话，我可能会成为导演，如果不称职的话，再从那个点转任摄影师。

回到你的起点，在南加大时，你曾追随斯拉夫柯·佛卡必许(Slavko Vorkapich)，你是否跟他学到什么特别的东西？

他就像我的父母，我真正的老师，在我从前一无所知的领域里启蒙了我。我本来在南加大专攻新闻，但有门课的成绩太差，又不想重修，所以在种种荒谬的理由中转到电影系——我想的是金钱、声望、荣耀等等那些星光闪闪、媒体加之于这个行业的形象。但开始接触它时，佛卡必许将电影这种新语言沟通时所带来的惊喜和乐趣深植在所有学生的心中。他帮我学习用这种新语言沟通，使我了解那不是种公式化的语言。但这种语言必须由学习得来，好好运用，用来表达那些美好的事，而不是用来赚钱。所以，他开启我艺术家的灵魂和精神。我这么说并没有自夸的企图，只是想表明，自己欣赏电影的方式都是他教我的。

他只教大原则，从不告诉我该如何如何做——除了必须用对

待艺术的态度而非功利的角度。他教我当底片向前跑或向后跑、上下颠倒时，该如何处理。我跟他学到了技术上的各种原则。

那特德·麦科德呢？据我所知，他也是你的导师之一。

你提到的都是我的父亲，特德已经死了，他是个摄影师、艺术家，也是大好人。我们是在莱斯利·史蒂文斯（Leslie Stevens）的计划中相遇的，莱斯利自编自导自制。我在那部片中为特德操机，其后我成为他多年的摄影机操作员，直到我在 *Stoney Burke* 成为摄影指导。我从他那儿学到许多电影和影片制作的事。但我认为最重要的是，我从他那儿学会了怎么看待我的工作，怎么看电影，怎么思考电影。

换言之，并没有什么东西是很特殊的，它更像一种哲学或看待事物的态度，一个开放胸襟、开放目标的趋近方式？

确实如此。那是种对他自己的工作全然开放的意识。当他开始拍片时，总让自己处于全然无知的白纸状态。事实上，他知道每件事，但总是小心翼翼地趋近它，希望能给那部片子一些独一无二的东西。他最基本的原则就是寻求独特性，永远寻求最好的方式来表达影片的内容。那就是我所说的艺术，他总是试着寻找最确切恰当的表达，而非无所区别地将技术加诸材料之上。他总要竭尽所能或尝试新方法以将故事说得更贴切。这些就是我从特德那里学到的。这就是我所持的态度。

谈谈你担任摄影指导的第一部电影《野种子》。有趣的是，它是部"公路电影"。你如何形成那部电影的摄影风格？受到哪些影响？

可能我受特德的影响最多，因为我和他工作了很多年，他病倒时，我接手 *Stoney Burke* 的片段，我告诉自己，要按他的方式来拍。但我无法追随他的脚步，我不相信他的工作方式，因而改变了所有的事情，他喜欢完全控制灯光，先把现成光遮掉，再从头开始打光；我则喜欢用现成的光再稍作调整控制。我的黑白摄影技

术基本上是从特德那儿学来的。他那些关于反差和灯光的概念仍深植在我心中。

我还记得，《野种子》的工作团队中有三个新手：布雷恩·赫顿(Brian Hutton)任导演，阿尔·拉迪(Al Ruddy)任制片，我是首席摄影师。回想起那部电影，我们做的就是我们所知的事情。我不记得有任何特别的构想，要移动摄影机来拍所有的镜头或其他设计。我并没有考虑太多原则性的元素加在说故事的风格之上，只是更专注于把故事说出来，把片于拍好。

这是部规模不大的电影，常在晚场放映。

是的，每个人都把自己的工作做得很完善。我们花了28.6万美元，在24天内拍完，你能否想像？我自己都觉得很骄傲。

《竖琴师》是你第一部彩色片。早先你曾说过，你把它当黑白片来拍，你是否并不特别注意色彩的问题？

可以这么说。我拍第一部彩色片就像拍黑白片一样。拍《竖琴师》时，我对运动位移的兴趣大过灯光。有时灯区只是信手拈来。在《竖琴师》中有场夜戏，需要些工作人员，电力组安排了40个电工，我一时不知如何消化这些人力，因为我的电工向来都只有两三人。所以，预算部也呼天抢地，想知道是怎么回事。我自动把工作人员减到20人。这是我第一次意识到"小"不必然就是美，而"大"则难以控制，除非你有全世界的时间。既要随心所欲，又要维持自己的理智是件很困难的事。你学会了当情况变得难以收拾时，快速地拍摄完毕，不要多作要求。这个经验让我学会了如何掌控工作。那部片于中的某些灯光已经超出了我的掌控范围，它们迳自出现，灯光师和别的人组合调整，我只有接受的份，好让工作快快完成。我现在不太喜欢那样。

那时你真的不太在意颜色的问题？

的确。我正在学习，那又是我第一部彩色片。当时正学习底片曝光的范围，以及种种诸如此类的技术问题，我并没有觉得自

已以某种艺术眼光来看它，只是把它当成黑白底片一般，并没有做任何全面地打光，也没有用色彩来分隔——后来才渐渐采用这种风格。

我曾读过一篇文章，你表示不喜欢彩色，那是否是个玩笑话，能否解释一下？

彩色产生许多不准确。我们处理的是写实的媒介，若不精确就颇惹人反感。你知道，如果你看到一部卡特皮勒（Caterpillar）牵引机，也知道那种牵引机该是什么颜色，在银幕上突然出现可怕的橘色，马上就知道颜色不对。你也知道海洋看起来是什么颜色，若颜色不对，就太倒胃口了。所以，彩色片将一个不曾存在于黑白片中的全新元素加入电影。那包含了冲印厂对印片的控制，为了达到你预期的效果，它并不是艺术的抉择，而是机械技术的问题。我是说，你必须到冲印厂试试那些滤片，和工作人员谈谈你想要什么感觉、什么效果。这些程序都是在你拍完一段时间之后进行的，它又要更复杂些。这是我为什么不喜欢彩色的理由，但我并不排斥用彩色片来说故事。

你更喜欢黑白片吗？

不再是如此。我认为两者各有长处。比较不幸的是，彩色片后来居上，大受欢迎，黑白片反而像彩色片初问世时那样受到关切。如果你要拍黑白片，每个人都会说："哦，他尝试要更'艺术'些。"或："这是什么？"我想黑白电影就好像"阅读"这码子事。颜色愈丰富，现实官能感受愈强烈。观众在解读黑白电影时要更尽力，观众和影片之间有这样的互动并不坏。

你拍黑白片时，有什么基本原则？

黑白片考虑的就是灰度的辨别，区隔来自景深，而不同灰度之间的物件相对位置制造出景深。你必须知道如何制造深度才能产生现实感。那会产生我所谓黑白照片的"颜色"。

你拍黑白片时首要的考虑就是景深。

对。你需要层次，不希望东西混在一堆，必须创造区隔和景深。

你拍《四虎将》获奥斯卡最佳摄影提名。你说当时你满意自己在那部片中的表现，现在却不然。能否解释一下。

我重看一遍的时候，才发现许多地方都挺粗糙的。但我喜欢它，并不是很糟糕。有些黑白片时期养成的习惯得花较大的力气来排除——例如从反射角度来的光线，我得非常小心地运用，否则就会产生不实的光线。

那是什么意思？

从反射角度来的光？在我脸颊上的亮处就是，它来自窗户。用这种光在黑白片中帮忙区隔前景和背景。彩色片中用不到这种技术，因为颜色会自己彼此区隔开来。当然，你也可以把这种技术用在彩色片中，但可能会过度使用。

你也很关心色彩饱和度。

是的。比如蓝天之类的东西。我处理蓝色的天空一直感到困扰，不知为何，蓝色对我而言是个大麻烦。可能天空的色彩对我们来说非常熟悉，当它有点不对劲时，立即感到被戏弄了。

有哪部片子，你拍摄后感到百分之百的满意？

我比较满意的一些片子有《冷血》和《野种子》。我很久没看了，但记得自己颇满意。我也喜欢《蝗虫之日》。最最满意的应该是《蝗虫之日》和《冷血》。《富城》也不错。或许《富城》是顶好的作品。不过，你也知道，我从来没有百分之百地满意过任何一部片子。

因为身为摄影师你也逐渐在改变。

作为一个人我也逐渐在改变。因为我在视觉感受上也逐渐地改变。我不会说："我想拍部像某摄影师拍的片子。"摄影是你用情绪去观察生活，去描绘生活，它来自生活。科波拉也说过类似的话，他很精确地传达了制作电影的感受。他开始拍《现代启

示录》(*Apocalypse Now*)时,整部片子从原来构想不断地改变,再改变。因为科波拉自己不断地改变,工作人员也不断地改变,所以它变成一部完全不同的电影。他花很长的时间拍这部片子。作为一个人,你对生活的观察是随生活经验改变的。他们在拍摄的过程中产生了改变。这就是我所谓的"变化",只不过我是站在摄影师的角度,而不是导演的角度。

拍《虎豹小霸王》和《追凶三千里》时大量使用过度曝光的手法,印片时再调低光度。为什么会在这两部片子中采取这种手法?

我不喜欢太饱和的色彩,抗拒原色,我也不喜欢蓝色太蓝,你明白吗?我不喜欢纯绿或其他类似的鲜艳色彩。在色彩和我之间总要隔着些雾、烟、尘埃。生活中的色彩不也都是多少褪了些,不那么纯粹鲜丽,某些底片却无法印出那种色感。我无法忍受原色,总要尝试改变它。我用雾镜和色片来做实验,在冲片时尽量减低饱和度。试了许多不同的方法:过度曝光、曝光不足,还有别的冲印技术,过度曝光是毁坏颜色的方法。不用滤片,可以极度过度曝光,以至于冲片时再也无法回复原来的颜色。不过它仍是彩色片,只是不那么鲜艳。过度曝光不但大大地减损了色彩饱和度也减低了清晰度。我觉得一般底片太清晰,生活不是如此,我不喜欢那种清晰度。所以,我总是试着令它模糊些。那可能与我个人的视觉有关,我是说我的眼睛。换言之,高个儿和矮个儿对生活的观感可能完全不同,角度就不一样。有许多心理因素影响到你看待事情的方式,形成你个人独特的角度。

你开始做过度曝光再减光冲印,人们有什么反应?冲印厂的人接受这种方式吗?

事实上每个人都吓得半死,即使我做了很小心的测试。除非有人支持,不然你很可能被踢出大门。每个人都可以为难你,特别是那些不愿改变的人。不断地挣扎对抗现成的概念是件可怕

的事，但它就是存在，你只能尽力而为。拍《虎豹小霸王》时我开始做我所能做的，但仍无法完全发挥，不过总算有了开始。之后，我拍了《决斗太平洋》，我决定这部片子不要看起来像前一部片子。但拍摄时我仍不断地为过度曝光的想法迷惑。我做了些测试，过度曝光到某种程度，看看结果如何。现在我不会每部片子都做曝光过度，那是种技术，就像曝光不足也是一种技术，只是工具。它是种很有价值的工具，有天我会善用它。拍《富城》时，我得到了这个机会。用这个技术时，《富城》的导演非常喜欢这种效果，制片不太喜欢，冲印厂更是痛恨有加。所以，也没太多人支持这件事。但我坚持到底，把它完成。我不能说如果有更多的支持者我会做得更好。无论如何，我照自己的想法做，他们惟一能做的是把我开除。

当你到达现场时第一件事是什么？开始打光时，第一盏是什么灯？

我做的第一件事是暗暗地打仗。我坐下来，把摄影机架起来，或许把眼睛凑上去，好像是件保障安全的仪式，仿佛"花生米"漫画中的主人翁吸大拇指，把毯子抱在耳旁，那就像我的眼睛和摄影机所做的事。一只眼睛贴在摄影机上，另一只眼睛闭起来，觉得自己全然独自一人，可以眨眨眼睛，看看是否有人在看我。每个人都看着你，因为你必须决定下一步要做什么，必须和别人沟通。但一旦开始拍摄，想要的差不多都有了。不过，当我第一天到达现场时，通常不知道自己想要什么，觉得好像刚从南加大毕业，觉得很无能。我得花点时间鼓起勇气振作起来开始拍摄。不要太久，但要一点时间。如果你在前天晚上或上个礼拜没先把灯架好，就必须决定如何进行打光的工作。换言之，你不需决定它是否粗糙成细致、写实或自然，但必须决定如何制造出你和导演共同选择的效果。总有许多不同的方式来完成。所以你只管往前做，并没有一定的公式好遵循。

有没有一套习惯的工作程序？

没有。我们会事先决定某些事。你并不只是出现，然后开始做每件事。应该会有机会和导演、艺术指导事先到现场，讨论一下演员表演的部分。你可能前晚看过彩排，所以知道是否要从窗户打光，是否要有顶光。所有的决定都已事先做好。但如果前晚你没有先打点好，就得坐下来，看导演彩排，了解一下演员的走位。导演会和你沟通表演的区域范围，你会想出如何把工作完成，如何挑选摄影机的位置或如何移动，这得和导演一起决定。这些动作完成之后，开始替演员的走位画记号。根据剧本决定它是日戏或夜戏，便依自己的方式来制造日景或夜景。这便是你到达现场后要做的事。

所以每次情况都不一样，你的工作方式也随环境而变。

是的。惟一持续不变的是我的恐惧。我总担心不能把事情做好。

早先有个访问，某人问你关于灯光的各种情况，你说："前光、背光、侧光、底光和顶光，还有什么其他的？"我不知道你是否在开玩笑？用这些简单的词汇来思考灯光是否恰当？

面对无穷的可能性和变异，你必须知道，灯光也就只有这么几种。就好比坐下来开始写小说，要从何着手？你会面对无数的抉择。所以，在一个故事中，需设定一些人物角色将事情简化。灯光也是如此，你要将它简化。你知道，可以完全从头顶打光，也可以完全从窗户打光。了解这些事多少给了你作抉择的勇气。就好像一个范围，光线来自四面八方。你希望光线从一个方向进来或从各个方向进来，那是你必须作的决定。你以机械技术的方式来处理光线，所以能控制它，而不致弄不清光线的方向。光从顶上，从底部，从侧面来。好了，康拉德，现在走入场景开始打光吧。从你希望光进来的方向，以你期待的方式打光。你希望光有多强？必须作这些决定。如果你知道事情并非如你所想的那么

困难，就会勇敢地动手去做。你必须告诉自己，光线来自四面八方，那是种使事情变得易于理解的方式。

如果导演告诉你："康拉德，我希望画面看起来很光鲜。"你会做什么？会怎么着手？

首先，我会问他那是什么意思。因为那意味着很多不同的事。要看你和谁说话。

那对你而言是什么意思？

对我而言，"光鲜"这个陈词滥调指涉的便是30、40、50年代典型的好莱坞风格摄影。它有种脱离真实生活的美丽、虚幻、浪漫的质感。但如果生活真是那样，它还称得上"光鲜"吗？

你如何把这种想法和导演沟通？

我会问导演，他指的是哪部电影。他明显的是谈论某些心中想到的影像。我喜欢确切地掌握他们所谈论的事物，不希望泛泛而谈。如此，我才能给他们不同而且较好的回应。如果他想要《公民凯恩》的光鲜，我会给他一个康拉德·霍尔版的《公民凯恩》式的光鲜。对我而言，"光鲜"意味着没有瑕疵。我对那个形容词最初的理解是"没有缺陷"。那是种我无法提供给任何人的摄影风格，因为我并不是如此看待生活的。但我可以相当程度地接近它，可以提供我自己的版本。

如在《蝗虫之日》一般？

就风格上而言，《蝗虫之日》是我最接近无瑕疵的作品。

你说有时你会有过度打光的倾向，如《虎豹小霸王》中的一些夜景，这是怎么产生的？

有时你还没有完全学会怎么控制打光的要素，事情突然超出了你的能力范围，忽然变得非常复杂。当我用顶光、底光、侧光这些词语来简化情况的时候，同时也说明了情况有多复杂，因为光线来自四面八方。当你感到情况不对时，又不知原因何在，那就麻烦了。可能你心中明知光打得太亮，心里气恼，却又不得不开

机拍摄，没有多余的时间让你改变和简化。当我光打得愈好，就愈不会说灯光打过了头。我不想过度打光，只有情况失控，才会发生打光过度的现象。

什么情况会令摄影师过度打光？

摄影师不了解光的作用、光对底片造成的效果。你必须熟练技艺，有技术的人是不会过度打光的，除非是有意。过度打光看起来就是不对劲。

我们访谈过几个成名极早的摄影师，他们都是因使用少量的灯具及快速的工作受到瞩目。但他们的事业逐渐发展时，开始使用愈来愈多灯具，直到他们意识到自己用得太多。有个摄影师就希望能回到他早年的状况，用少量灯具就好了。

你会用相同的问题问画家："你什么时候知道你的画即将完成？"那和你问我打光与过度打光是相同的。"这画布何时会完成？"那就是你问的。你知道在生命中的某一刻你会完成。你可能提早结束画布上的工作，成品看起来仍有点粗糙，但风格看来可能相当完整，每个人都很喜欢。可能后来你变得更精巧，有天当你再看那张画布时，会对自己说："这作品糟透了，我下笔太重。"这就是你对过去自己作品的认知，你认为工作已完成了才能停笔，而不是尝试讨好别人，或讨好你未知的人事。你对自己的技艺了解得愈多，就能够愈精确、愈自由、愈简单。

你的同侪提到，《冷血》最重要的尝试是你决定使用变形镜头（anamorphic lenses），他觉得那使得整部片子微微偏离了纪录的风格，使观众能在戏剧性、说故事的层面更深入地涉入这个作品。你同意这种说法吗？

完全同意。它是部剧情片而非记录片。但是理查德·布鲁克斯的想法是要把这部片子拍得很真。他选择在故事发生的实景中拍，以把超乎一般电影的现实感带入片子中。通常你会搭景或选择相似的实景来拍，但在真的出事地点拍谋杀故事是很不寻常

的，也是很有创意的。纪录的风格是它要追求的，也是存在于那个地域的，它是写实的。但这与你如何组合现实的架构无关。原先，我们想用 1.85:1 的固定规格来拍。我特别想用这种规格拍，如此一来，就没有任何人能以不同的规格放这部片子。因为我希望头顶空间不多不少，恰如其分。我希望观众看到的是我要他们看到的，布鲁克斯全心赞同，但哥伦比亚公司不让我们这么做。所以，我们决定用派娜维馨的变形镜头来拍，以保证头顶和底部空间的准确度不会改变。不应该有太多顶部和底部空间，应该拍得刚刚好，可以把边缘切掉一点，我们不介意。我们知道边缘可能会切掉一点，但那不过是使比例更接近我们原先希望的1.85:1。那是主要的考虑，而非你问题中所陈述的一种观看上的效果。我们曾尝试那种效果，但我们的意图不完全接近你的描述，虽然使用变形镜头的确会为记录片制造戏剧性的舞台。

它使片子从纪录格式向外跨了一大步，更接近……

就像去洛杉矶看少棒联盟赛。换言之，那是你不习惯的方式。是不同的舞台、不同的场地，使事情变得更戏剧性。

在真实事件发生的场所拍摄，如何打光制造戏剧效果？

我用戏剧性的灯光——干净而不杂乱的灯光。基本的技术或想法是精确地掌握你想打出来的光线、想表现的事物。我尝试让黑色与看不见的部分成为非常戏剧性的元素，尝试在那部片中使黑色成为一个角色。

所以，不执著于光源打光，我的意思是说，你主要考虑的是制造效果，所以我猜你会较偏离农舍的正常光源。

这取决于你对“光源打光”的定义。“光源”是指你在画面中看到的光线来源或你知道光从哪儿来，但在画面上没看到源头。你知道我的意思？

它是否被合理化？

对，我想基本而言，我会将灯光合理化。毫无疑问的，这是我

惟一能理解光线的方式:知道光线从哪儿来。然后我才知道要怎么处理。想像一个没有光源的空间是徒劳的,那使我不知道如何思考。我无法组织,除非我知道光线来自某处。至于光源是否在画面中,对我而言不是那么重要。例如,我可以放盏台灯在你身旁,并不一定是你身上的主要光源,这算不算光源打光呢?很明显,在别处还有更亮的光源。如果观察这个房间,你会看到另一个光源,它可以被合理化。

谈到光源光,你能否解释一下,如何拍《冷血》中的一个段落:罗伯特·布莱克(Robert Blake)拿着手电筒摸过房间时,手电筒的光正是惟一的光源?

能拍一部那样的片子是个美妙的机缘。当然,我喜欢和理查德·布鲁克斯一起工作。这部电影对我而言是个很棒的经验。我和一群我真正尊敬且喜欢的人一起工作。回答你的问题,要完成那场戏的灯光就有点难。如果找到一枝够亮的手电筒,用电的,你就可以从一个家伙的长裤中藏条电线来连结。它必须是某种连接电源的电线。我们发明了电池操动的手电筒,又有足够的电力产生充分的烛光数,可照明 10 英尺之内的范围。这种设计充分用到了打光的智慧。

当你走进黑暗的房间仍会有些许的能见度。除非完全没有光,否则肉眼一定看得到些什么,况且房里总有些漏洞或隙缝,除非你把它们都堵死了,否则不可能完全没有光,有窗户,即使百叶窗是关着的,仍会有光从外面漏进来。所以,打光就某种意义面言,就是制造能见度。你得精确地将某些类别的灯藏在房间某处。当你建立了你想要的能见度之后把手电筒带入房间,建立不同的能见度,当然能见之处并不仅仅是手电筒照到之处。当你把手电筒握在手中,人脸就像被底光照亮。手电筒射到灰色的墙壁时又形成反光。经过壁炉前会变成白光,面且,光区突然间膨胀起来,这霎时的膨胀发生在画面之外,然而你看得到画面上的效

果。随着手电筒的移动，光线每一秒都在改变中，能见度也不停地改变。所以，能够有机会做这种尝试是美好的经验。我希望有机会重拍那场戏，那是我第一次如此尝试，而且做得不错；不过，现在我能做得更好，许多人也知道如何增进它的效果。

你可能倾向于使用较少的灯光来拍那部片子？因为你在实景中，又使用高感度的黑白底片。

对。我没有用太多灯。摄影师要面对的是灯光方面的预算问题。为了打出真正需要的光，需要较多预算。用较少的灯，比起用较多灯却发挥较少功能的情况需要更多的钱。你需要的是打光上的精确度。为了制造存在的不同种类的光线，需要弧光灯，需要合适的灯种来制造柔光，制造单一光源的光。那要花很多钱，通常你没法拥有合适的灯，只得用别的灯来替代。在《冷血》的拍摄过程中，我拥有需要的每样东西，或许我在不同的场景中都用了最精确的灯光。我用一盏灯做它该做的工作，而非两盏，使情况更简单、更好。

比尔·弗雷克曾提到，和理查德·布鲁克斯一起工作的经验（《寻找古巴先生》）使他成为一个更完满的摄影师、更完满的电影工作者。你和别的导演工作有相同的感受吗？

是的，布鲁克斯是我非常非常喜欢、爱慕的导演，也是意见常常极端相左的导演。就如我爱特德，但当我成为摄影指导时，必须用我自己的方式来做事，不能用他的方式来做。同样的，我不能用理查德·布鲁克斯的方式来做事，并不总是赞同他的方法。他也理解这点。

和理查德共事会非常注意自己的工作，他的每部片子我都拼命地工作，尽全力配合他的要求。每部片子都是很好的经验，也是很棒的作品。《四虎将》很棒，《冷血》也很棒。不过它还不是我最喜欢的。《大团圆》（*The Happy Ending*）也是部佳作。在任何状况下，理查德·布鲁克斯都是我真心喜欢一起工作的人，约翰·史

莱辛格是另一个。你喜欢某些导演总有些不同的理由，但我既喜欢又尊敬的人是理查德和约翰。

约翰·休斯顿(John Huston)又如何？

在我还不很喜欢他之前就很尊敬他。我还在南加大就读时，他常常来学校讲演、谈论他正在拍的片子。对我们学生而言，他是个神，是个外星人。后来我就和他一起工作了。这表示在这个行业中，你很快就能开始和心目中的偶像一起工作。当你开始和心目中的神一起工作时，很快就会发现他们只是人。有很长的一段时间，我一直责怪他没把《富城》拍得更好。用这点来责备别人其实是件可怕的事。我希望人们能够看到那部片子，我猜我之所以责备他是因为没人去看那部片子，而且，我认为他工作得不够努力，以致不能兼顾主题的表达和票房。这就是我对他的责难：他不够完美！现在每次我去大学演讲时，就会带着《富城》的拷贝，拿它来研究，为什么人们不想看这部电影。从学生身上，我学到很多，就如他们在我身上获得的。我试着不要让自己重蹈《富城》票房惨败的覆辙。但许久以来，我已经原谅了约翰，我也知道那是部多么棒的电影。现在我把他当做一个人来尊敬他而且爱他，原谅他不是一个神。

《富城》中几个拍得最好的场景之一就是开场那段戏，在短短的时间内，从那个破烂的旅馆房间内突然对主角有了这么多的了解。

那个镜头是不是很棒？我喜欢那个镜头，那一直是我最喜欢的镜头之一。它是如此完美的电影，以如此美丽的方式去陈述一个人生命中某个片段，非常精准，也没有过度打光。

看起来，你似乎只用了自然光。

我得骗你说，这场戏只有一盏灯。实际上，在窗外有组九个灯的灯座，不过只用到其中一个灯泡。开始的时候，我打亮两个灯，但不够精确，产生了双重的影子，我熄了一个灯泡，主角走到

前景开始穿外套时，我把外套后面的墙壁打亮，使外套的轮廓更清楚，这是打光的惟一理由。我甚至在开场时把光遮了起来，直到我们拍到了衣柜旁边，摄影机开始摇摄主角时，灯才亮了起来。所以，这场戏的第一部分是没打光的，只有从外面射进来的光线。

你看到那个房间时就觉得窗光够用了？

事实上，这个问题比较趋近摄影机运动的问题而非灯光的问题。我曾想架轨道，将摄影机横移来拍摄，但后来放弃了。我在身后的通道上放了一张白卡，在面对着这条通往大厅走道的墙上，将光打在白卡上，反光便充满房间。但在开始拍摄前，我就觉得不对劲。我知道冲印时再增感便能看到暗部的细节，也知道来自窗户的光线会变成过度曝光6至8挡，且会产生雾镜般的效果。你可以看到我当时的技术十分地精准。最后，我告诉灯光师关掉背后的灯，他关了，我们互相看，决定接受这种亮度。因为它很有可能变得过亮。在那时我知道并不需要那么亮，但在此之前并没有理解到这些。

或许那是从灯光的角度以一个较象征性的手法来描述当时发生在我身上的事。我的意思是，我可能在刚开始时常过度打光，但我减掉这个光源，关上那盏灯，因为我愈来愈熟悉打光的技巧。我知道那几个灯会有什么样的效果，知道它们为什么而且如何产生那种效果。最重要的是，知道如何达到我要的效果。

使用自然光，并且要扩大它的光线时，该怎么做？你用测光所得的比例，或是用眼睛观察？

用眼睛看。得做得非常小心也非常简单。那种打光方式应该做得非常非常简单，你试着要放大真实光线。如果在酒吧中，有堆啤酒招牌或爆米花机器，你可以让它们负担起打光的工作，使它们在影片上所显现的效果就如你肉眼所见，它们照亮房间的方式就如夜晚在酒吧里发挥的真正功能。如果你有其他真实的物件可用，不必要用上1万瓦的大灯或小迷你灯等器材。尽管用

啤酒招牌来打光便是。

怎么做呢?

把它放大,把灯接在可变电阻器上,便可以控制调整灯的亮度。或是找到更亮的灯泡,放在啤酒招牌背后。希望电影看起来就像肉眼所见,若以日光照亮房间时也是相同的做法。用了基本的日光,然后再加光,在窗边放些材料把光反射进来,便会有柔光产生。

《富城》看起来粒子粗糙,伴随这种质感的是令人不适的小镇、下层社会的人物。摄影上,你做了些什么,把这种感觉带出来。

从摄影方面而言,我试着使它看起来更真实,看起来像最后的成果那样,而不像电影,像是对下层社会边缘人的研究。我试着不要以好莱坞的光鲜风格来看待这些人,我不想将它美化,使它看起来更吸引人,像砂砾摩擦过。我希望摄影像他们的生活一般粗糙。我拍了强光强热的场景,也有阴暗之处,当然也有些场景是介于两者之间。但我并没有采用《大阴谋》中所用的方式,直接从很暗的镜头剪到很亮的镜头。在那部片子中,这种剪接是为了剪接本身所达成的效果。但在《富城》中,拍摄这么多亮度不同的场景是为了形成粗糙的感觉,我在片中不断地使用这个方法。

造成眼睛的不平衡感。

没错。让你知道这并不美丽。在那部片子中,我有个很好的开始。休斯顿在开拍的前一天把我和艺术指导理查德·席尔伯叫去他的汽车旅馆房间。他问我们:"你们认为这部片子是在说什么?"我不记得自己的答案,但记得席尔伯说这部电影是描述生活如水一般,在你还没来得及把塞子塞起来的时候,它已经流到排水管中去了。那正是我的感觉,也是我对自己即将展开的工作所需的理解。我也理解,但没有说出来。席尔伯说出来了,休斯顿也同意他的说法,这是个很有价值的经验,它帮我完成工作。三

天之后，我出去拍些片头用的素材。他们正设法拆除城市中那些乞丐居住的地方，用来建公路。我想，城市中的父老如此做的惟一理由是想把那些乞丐赶走。但这些乞丐却搬到了公路两旁之外的两三个街区。建公路并不能减少人性中晦暗的方面，也不能阻止游民的产生。我找了个可居住的货车箱，在窗户前挂上黑窗帘，后面和两边窗户前都摆一个脚架——我有架摄影机和一个可以快速转换的台子，如果看到有什么动静，可以随时拿起摄影机和台座放在合适的脚架上。我们在街上游走寻找流往下水道的生活，拍到了一些有史以来最精彩的片段，真是棒透了！然后我们开始和演员一起工作，所有的影像都回到景观之中。你了解吗？有三天之久，我自己躲在车箱里在窗后拍摄，然后，刹时之间有了一整群的工作人员和作为拍摄对象的演员。现实和戏剧之间的差距真大。我深深眩惑于两者之间灯光的差距。在大街上，在露营车箱内偷拍，完全没有任何灯光，使我依靠肉眼所见更精确地使用自然光，亲眼看见不打光的情况下所发生的境况，使我能把工作做得更好，看到真实的影像，且把它制造出来。

对所有的工作人员而言，这也是个珍贵的经验。尤其是演员由此看出自己表演过度，他们有时表演得不像是真实人物，观察周围的住房，他们或许能了解到自己的错误。我们试着放下电影工作人员的身份，追随身旁的生活。我想，前三天的经验使每个人都能更精确地开展他的工作。

如果演员和工作人员都只是在斯托克顿(Stockton)等上两三天，没看到你头三天拍的片段，看电影的效果可能不太一样。

的确，效果会不太一样。因为通过电影，你可以选择你要呈现的片段。或许有些人会去看《富城》，但没有人会看我头三天拍的片段，它表现的是人的绝望。但我们不该对人放弃希望，应该使这种绝望的感觉转化成为一种愉快的观看电影的情绪，应该在电影中留些出路。我并不是说要讨好观众，只是要留些盘桓的余

地。对我而言,“绝望”是电影绝佳的题材,因为它是人类共同的境遇。我们都了解“绝望”是什么,它时时都在发生。我只希望人们付5美元去看场电影,绝望两个小时,然后走出电影院,却不至于举枪自戕。我希望有个很正面的绝望感,就像人们希望好好哭一场或好好的笑一场一样,我希望好好地绝望一下,希望人们能前来观看什么是绝望,那是我现在尝试做的事。也是为什么我去演讲时带着《富城》这部片于。我想发现如何使绝望变得动人,因为它是人类境遇中极珍贵的一面,并且深深吸引着我,它是种我想要戏剧化的境况,但我希望人们也能看到,这并不是件容易的事,似乎没有人能把它做得很好。我们电影工作者提供的是一点小钱(票价)所换来的两个小时不同的生活。我们应该有能力处理“绝望”这种境遇。

谈到绝望,《蝗虫之日》也有类似的问题。那部片子的工作人员很担心把片子拍得太写实而令人感到绝望。由于你拍《富城》一片的经验,你也有同样的顾虑。回头看看当时的决定,那对电影是好是坏?

对电影是有帮助的,把人物生活的舞台拍得比较光鲜、比较好莱坞格调,要比粗糙的质感来得戏剧化些。《富城》所选择的舞台(场景与拍摄时所选择的风格)意图符合他们的生活。但《蝗虫之日》的选择则要避开那个灰暗的环境,凸显他们的梦想和他们对自己的感觉。你可以理解,那和他们实际的处境恰恰相反。所以我们决定以这种方式处理,和现实材料背道而驰。例如卡伦·布莱克(Karen Black)想到电影的时候,总是想到富丽堂皇的景观,面她自己总是置身于其中,虽然在现实中她一文不名。所以视觉风格配合她的梦想使整部片子更赏心悦目。这就是选择那种风格的理由。因为对我而言显而易见,最好的说故事方式就是与“绝望”的氛围一致。然而,如果你要那么做,多少得设法在票房上让绝望看起来更悦人些。

不过《蝗虫之日》的票房看起来也并不赏心悦目，它走上相反的道路。

没错。如果当时我把它拍得更写实点，或许要更怡人些？那真是个两难，你能做什么呢？

这很难说。那是本令人沮丧的小说，特别是对那些曾涉足好莱坞的人而言，因为那些现象仍然存在。

那些现象会一直存在。在好莱坞，或许有10%的人实现了他们的梦想，但90%的人仍在尝试中。那遥不可及的成功之梦，追求万人之上，就如同飞蛾扑火。火焰的吸引力未曾稍减。有些人会学会如何在那个环境中生存，有些人则焚毁于其中。

你期待《蝗虫之日》有副烤成金黄色的面貌。技术的一部分需要用到丝和网。能解释一下吗？

是的。我们决定这部电影的风格要比较浪漫而非真实自然，我必须设法完成那种风格。方法之一就是扩散影像减低锐利度，所以它看起来比较柔和、舒适。就像布料的质感，有些比较光滑，有些比较粗糙，这是相同的事，这些技术是造成浪漫感的方法之一。

那是个金色的故事，所有涉及的事物都是金色的，包括时间、金钱、日落、年代、飞蛾扑火的主旨意象等。当我们考虑到影片的色调时，这些条件多少已是既成事实。史莱辛格和我惟一意见相左之处是他希望有些对比，不要全是金色的，我则想要全然的黄金色调。他赢了。有场蓝色调的戏，他们到一间酒吧，有个模仿艺人的演员正在跳舞。我想把那场戏塑造成金黄色调，但他想要蓝色调，我们没达成协议，但他是导演，我只好放弃想法。他的观点很有价值，可能他是对的，蓝色调满足了他，我也不反对，只是有不同的想法。但基本上它是部金黄色调的片子。

金黄色调笼罩全片。

是的。但他认为如果有对比，金黄的感觉会更强烈，我却觉

那么做会把观众的注意力引到不同的色调上，就如从黑剪到白。如果这动作重复出现就会变成一种风格，否则剪接就会变得很突兀。我不喜欢事情显得太突兀。所以，我宁可那个场景和全片其他部分色调一致。但如我们前面所言，要达成一种效果，有许多不同的方法，没有一种是绝对对的。我尊重约翰的决定，也接受彼此的歧异。只因为他是导演，我们按他的想法拍，如果我是导演，我也希望能执行自己的想法。

你如何拍山上那场营火旁的戏？看起来棒极了！

真高兴你说"在山上"。理查德·麦克唐纳(Richard MacDonald)在派拉蒙的14号摄影棚搭了一座好莱坞山，我们就是在那儿拍的，非常风格化地把营火当灯光来使用。但火若熄了怎么办？所以得留点光。我打了点星光和山下城市反射上来的光。当主角去找东西时，手上提着灯笼，否则他们搜寻的地方会太暗，所以我做了一个灯笼，后面暗藏一个道具灯，走动时，它就是光源。我没有用一般的手法打亮一盏灯射在人和灯笼或其他光源上。用真实的光来照明要容易多了。我把道具灯藏在灯笼后面，电线藏在袖子或裤子里以掩人耳目。

有许多不同的方式可以制造火光的效果。火有许多不同的种类，我选择制造火焰。较好的做法是将火焰投影在人脸上。就如罗伯特·布莱克在《冷血》中哭泣，窗上的雨水投影在其他物件上。若是借着火光来拍，就不会投影出火焰的形状。但如果有堆冒烟的火，透过这堆烟来打光，这堆烟会产生火焰般的效果。我开始拍这场戏时，梁柱和木头都很美，但拍摄结束后，整个摄影棚被熏黑了。每天下工后，我们的鼻孔都是一圈圈黑煤烟，这就是我们的工作历程。透过浸泡柴油的可燃物堆，我从低角度拍摄火光。我也用了点引火种，把火灭了后，利用烟来制造火的效果。

艺术指导和布景设计对电影有极大的贡献，摄影师和他们密切合作是否是件很重要的事？

非常重要，特别是像《蝗虫之日》那样的片子。场景设计理查德·麦克唐纳和艺术指导约翰·劳埃德(John Lloyd)充分展现了他们的才华。理查德创造出灰姑娘酒吧和其他的事物，大量地使用镜子，那真是个摄影师的梦魇。但我喜欢这场噩梦，它完全不与我妥协。我喜欢这种挑战，迫使我工作得更精确，无法含糊了事。我的意思是说，镜子产生某种程度的精确性，打光时必须很小心地避免穿帮，被镜子包围的场地，可选择的藏灯之处并不多。理查德倒不是为了节省而做出这种设计，他这么做是为了产生那种特别的效果。我接受他的挑战，和优秀的人才一起工作是件好事。《蝗虫之日》的工作人员和演员都很好。

你如何维持不同场景间的一致性。特别是像《蝗虫之日》这样的电影。

概念的记忆。一旦决定要拍某些东西，并开始执行时，你显然已有如何执行的概念。打个比方，我们身处的房间光线来自窗户，我要设一道内墙，而且要打亮它，必须使窗光落到这面墙上，做法是放些反光的材质在窗户边，把光反射到内墙，甚至调整反光材质的位置，使较远的墙不至于过亮。当你如此拍时，知道概念上的观点是什么，到实景拍摄别的东西，花了一个星期，然后回到这个房间，按老方式拍。你记得概念上是如何打光，那使你按老方式拍完这场戏的其他部分。重点是记得你原先的概念。通常摄影师必须和场记非常密切地工作。当你拍一部片时，场记会帮你记住光圈值，拍《蝗虫之日》我全将光圈开在 *f*3，这就是我的概念。我从未将光圈开在 *f*5.6。

试着维持一个先决的光圈值或某烛光数的亮度。

没错。你也可能对每个场景设定光圈值，因为每个场景的问题都不相同。某场戏你可能用光圈较大的镜头，另一场可能用伸缩镜头。有许多不同的方法可以解决同一个问题，要用哪个方法就取决于你是否有钱、有时间、有后援，然而你的记忆统筹着影片

的一致性，场记在这点上能帮你最多忙，如果你告诉她："这儿我打了50烛光。我从窗户反光进来，把反光板放在窗户10英尺之外使内墙不会过亮。"两星期之后再回来工作，她可以把当时的工作记录读给你听，提醒你原来的工作概念。

对你而言，什么要素决定构图的好坏？

拍摄影片的方式。换言之，你希望它看起来很光鲜？借着虚幻的光线来说故事？或是用较真实的光线？这都会影响到构图。所有构图都有它的功能，你根据你的故事和说故事的方式来选择构图。

我在学校学到画家对构图的了解，能在半学期或一学期内把它学会。当然，如何有效率地使用又是另一回事，但你可以在很短的时间内了解构图的基本原则。

有些基本的法则？

是的。剩下的就是把那些法则和你的工作结合。如果是偏离重心或不平衡的构图也可能产生与平衡的构图不同的效果。学会了构图在情绪上如何影响你，才算学会了如何使用它。

担任摄影机操作员可以学到许多构图的事？

是的。操作机器教会你许多关于构图的事，因为构图正是你的工作。你很难用言语来谈构图，即使是和摄影机操作员沟通构图的类型。

视觉上的细节很难用言语来讨论。

你可以教某人一些基本原则，但他必须自己学会如何应用这些原则。我是说，每个人都有些与众不同之处。构图也是深具个人色彩的事。因此，很难教。当某人说"这应该如此"，你却能以别的方式进行，很容易反驳他的理论。既然如此，我们该谈些什么呢？你想，在这个领域有谁能教别人如何做得精准？构图可以用精准来衡量吗？我不认为这样。因此我也不追求所谓的"精确"。

就如你谈论灯光时所言，灯光就那么五种，它们可以成就摄影师也可以毁灭摄影师。我想，构图也是一样的道理。

有些画家，如米开朗基罗（Michelangelo）或其他人的构图是值得学习的。然而，你是以他们的方式构图，给予观众的是别人的构图。如果那是你要的，你的模仿就很有价值。那些画家是真正的艺术家，是大师，他们的作品都是经过时间考验而留存下来的，我也深信他们是值得模仿的。但你还是必须能自己构图，你必须以自己的方式完成，并知道自己为什么这么做。即使理智上你没有明确的理由，情感上也知道它是对的，你就是觉得对。有许多不同程度的人都可以做到这一点，也有许多不同的方式可以帮你确认你的感觉。对我而言，担任摄影机操作员时，确认构图对错好坏的标准总是情绪上的直觉。构图有问题时，我的工作情绪立刻受到干扰，如果没什么问题，就不太会刻意关注构图本身。那就是我区分构图好坏的方法。

你对自己历年来作品的观感有无重大改变？是否也愈来愈喜欢使用不饱和色彩，欲使之成为一种风格形式？

我认为没有一种可以辨别的形式，也不想要有风格，我知道自己有独特的工作方式，可能是因为我从黑白片起家。这经验对我有深远的影响。就好像喝牛奶长大的小孩与喝母乳长大的孩子不同。当然你并不能确切知道为什么会这样。从黑白片出发，对我的摄影师生涯有深远的影响。自然，每件事都算在内，我选择拍摄的影片，为什么选择拍那部片子，你或许可以从心理学或社会学的角度来追踪我所共事的人物。在视觉上，在我面对每部片子时，都自觉像个新人，在人生的新阶段面对新场景，从零学起。这些个别的经验是否能累积成持续的发展，或是某些成形的结果，倒没有注意到。我并未察觉自己的作品有任何一致性，除了每部作品我都是全心投入之外，如果不这么做，我会唾弃自己。

从另一个角度来看这个问题，你认为《蝗虫之日》的摄影师是

否要比《野种子》好些？如果他的确比较好，为什么？

是比较好，但这颇不容易界定。我希望能够愈来愈好。人们离开这个行业的原因之一是，他们怕自己再也不能进步了，他们已经到了高原期。当一个工作失去了挑战性，你也就对它们失去了兴趣。你觉得自己已经做了所有的事，已经了解所有的事，剩下来的就是每次都把它做好。无论是摄影师或农夫都有相同的问题。

如果你擅长某件事，也花了很多时间熟悉它，总有这么一天，你觉得该做的都做了。

但你知道自己并没有完全发挥，因为你知道每件事都在演化改变中，也知道自己会跟着改变，就如同作为一个人，你会成长。但这些成长随着工作时日的累积愈来愈少。开始的时候，它们增加得很快，立刻可以看到自己在这个领域中的进步，很快得就知道如何进行与完成每个步骤，剩下来的就是了解如何每次都能尽善尽美。在某个阶段这可能是很好的挑战，但终究还是想试试别的事，因为那会带给你不同的成长。我想要那种机会。从摄影上而言，只要此刻我的兴趣仍在，我能够继续工作，就能持续地发展。我想在其他的领域发展，想在那些与人更有关的领域发展，而非倚重灯光、构图和摄影机运动的表现领域。我想知道在别的领域中如何展现人的生活。你知道我的意思？我希望戏剧性地切人人生。我想编剧，也想导演。不过我仍热爱摄影，总要不时地回到摄影。不过，如果一段时间没接触，真的会再感到新鲜、兴奋。

我想做别的事情，一生只做一件事并不能满足我。我是个电影工作者，只是在偶然的机会中成为摄影师。在学生时代，我们三个同学一起拍了部电影，但没有人能担任导演。所以我们做了三支签，上面写着“制片”、“导演”、“摄影师”，我抽到了“摄影师”那支签。一旦开始跨人一个领域，逐渐熟练起来，他们就不再让

你离开了。不仅如此，自己也不想离开，因为你想更进一步发展，看看自己到底能做多好，一旦发现自己的可能性，或许还有机会更上一层楼，但事情到后来常会有极高的重复性。如果你知道能做的都已做了，再试试其他你有兴趣的事也是蛮好的。我对别的事有兴趣，也想试试看。如果发现自己不够好，做得太费力，不适合那个工作，没有天分等等，我会认清事实，转行或是再回到摄影。

你可以看到许多导演再也无话可说，他们已经掏空了自己。费里尼曾拍出许多惊人的电影，但近年来也鲜见值得注目的作品。我猜，当你到达某个水准之后，再也无处可进了，除非你能转移到另一个领域。

问题是，人的经验并不是无穷无尽的，好导演也只能提供某些他真正熟悉的事物。所以，一旦你曾处理了关于生命、死亡与爱等所有你想处理、你有兴趣处理的事，对我而言，就很难再发现其他的题材了。我对自己尝试要说的题材知道得相当清楚。不过，我有个预感，我不想制作超过四部那种电影。或许以后我会改变主意，不过到目前为止，以我过去最高密度的工作效率和未来所剩的光阴来衡量，大约还有时间可以拍四部电影，四个我有兴趣的题材。我想谈论爱，热情的爱，想处理性偏执、死亡，想谈论我的家庭，像是《阿玛珂德》(*Amacord*)之类的片子。或许还有些其他题材深深吸引着我，有些题材我想了解或是略有所闻。我想找个故事，把题材做戏剧性的发展。在你想转入的工作领域中，有许多学习和体验生命的门径，拍一部电影并不是因为你想拍下一部电影。这也并不意味着我不拍音乐剧或喜剧。我确实想将这些生命素材拍得动人些，希望人们大排长龙来看，我希望沟通。

电影是颇为独特的，画家没有电影工作者的经济压力。每个艺术方程式都是不同的方程式。电影方程式是相当独特的，因为它耗费巨资，画家及别的艺术家不会面临这种问题。电影会被快

速地遗忘，而且立即推翻，这也是它异于其他艺术之处。我们应该了解这些特性，接受它们或颠覆它们。无论如何，我们对这些特性有责任。

在电影制作的过程中，你感到真正的完成是当你坐在观众席中和大家一起观看自己的作品。其他的艺术形式不会有这种情况。

的确，沟通才算完成。当你和观众一起看自己的作品，那会是个多么棒的夜晚！

大学时代，我曾非常嫉妒那些主修绘画或雕刻的艺术系学生，他们能实质上地全然投入艺术工作，与自己的艺术创作是一对一的关系。电影工作则是发始于一个小小的主意，然后经历一场庞大的制作过程以完成最后的作品。

确实是个浩大的旅程。所以你最好用它来帮你自己成长、茁壮，在你所感兴趣的领域中建立声誉。那就是我利用电影的方式。它是个绝佳的媒介，就像是个圆，而我是圆圈中的一个小原子，摄影、戏剧、音乐都是这圆圈中的一部分，时刻都充满了吸引力，所以我经常移动自己的位置，但从未离开这个圆圈。

通过你自己的制作公司，最近这几年你拍摄而且导演了许多广告片，主要是为了支付租金，其他的原因呢？

我并不担心时间不够。不过，现在我也已经 52 岁了，时间有限，不会再拥有另一个 52 年。如果想完成些什么的话，必须更有智慧地来使用第二个 52 年。经营这家广告公司就是为了要买时间。我有经济物质上的需要，有家庭，必须维持自己和家人的生计，如果离开电影摄影（你擅长且赖以赚钱的技术）会瞬间失去了赖以维生的工具。所以，我选择广告作为赚钱的手段，它使我能在最短的时间中赚取生活费，所以，我会有时间来追求我转型中的事业，找部电影来导。我不喜欢广告，但也不讨厌。对我而言，它们就是段落段落的促销宣传。

广告是否使你有更多实验性的空间？

不会，现在实验性的东西较少。不过，广告人是较具实验精神的，因为他们要教导自己学会电影语言，正在学习摸索中。就像吉姆·葛许欧(Jim Guercio)利用 *Electra Glide in Blue* 来学习拍电影。对他而言，那是上百万的学习经验，现在许多年轻人走出电影学校之后，在广告公司找了份工作，且成为制片。他制作广告，从实验中找到自己想知道的事情。

拍广告使你能紧紧追随电影技术发展的脚步吗？

没错。那是个让你在技术的增长上不落人后的好方法，也使你娴熟原来就知道的技巧。我并没有从广告片中学到太多，除了时间限制的训练让我在拍电影时更有效率。你必须在故事的陈述上要求精准，我想那是值得发展的技巧。我要把这种能力应用在剧情长片上。

迈克尔·巴特勒(Michael Butler)也是个电影摄影师，他曾说从你身上学到的最重要的事就是：摄影师最好在经济上能有稳定的收入，才能无后顾之忧地自由选择他想拍的片子。

刚才我谈的就是自由这个问题。我希望能保持自由之身，不需被迫工作，希望自己接一部片子只为了一个理由，那就是我想拍这部片子，没有别的。我不想被迫拍一部片子。当你不能自由拒绝你不想做的事，绝望就开始了，忽然之间你就被套牢了。所以，经济上能有稳定收入，甚至完全独立，就能做自己想做的事。那是很重要的，我心中常有这种想法，因为我或多或少像个牛仔，带着我的马鞍和毯子四处游走，马可能半途倒毙，但只消换匹马便是了，仍可以自由地四处游走，同时有工作可做。你全面地参与生活，却不依赖任何事物，不会被牵绊住。我不会让自己需要依赖任何事物。我很幸运，生来口中就含着银汤匙，或生来带着一个岛，在我四岁半的时候有人给了我一座岛，或许那时我就开始了一个想法，我成了一个牛仔。我向来没有一文钱，跟你打赌，我银行里的存款就跟你一样少。但我有个与日俱增的哲学：如果

真发生了什么事情，总还有个岛可以去。那是我心中最重要的一个想法，知道自己总有个地方可去，有这么一个地方使你不需做自己不想做的事情。

你说在你一生中曾拍了四五个极精彩的镜头，其中一个出现在《野种子》中。好镜头需要什么条件？你怎么界定镜头好坏？

每个人的工作和你的摄影完美地结合在一起，我就认为它是个精彩的镜头。当演员、摄影师和导演，所有工作人员以美丽而精确的语言来陈述这个故事的刹那，它就是个精彩镜头。当每件事加在一起都是如此地恰如其分地打在你心坎上，你会知道，就该如此，那是情绪性的事。在《野种子》中，有个镜头女主角在读信，男主角感受到那封信对她的影响。我们从一个人物摇摄到另一个人物，摇摄的速度很慢，仿佛摄影机的运动是理所当然的，不希望任何人注意到摄影机在运动。在两个人物之间没有什么好看的，直到你看到另一个角色时，才会注意到摄影机在运动，然后你感到情绪完全配合得恰到好处，知道自己做了件很棒的事。那是电影最悦人的状态。在那刻之外所有的努力也是不可或缺的。但那一刻是动人的，其他的领域也会发生类似的情形。博比·布莱克在《冷血》中谈论他的父亲，当时雨落在他的脸上。对我而言，那就是纯粹的电影，结合了灯光、表演、戏剧和其他元素。在《富城》中，当斯泰西·基许(Stacy Keach)起床、找烟、着衣，然后离去，你看到了主要人物的生活，看一个镜头就熟知了主角，你知道他已经没希望了。

你知道，那部电影中有些其他动人的场景……

动人，就是这个字。当那些构成电影的元素是如此动人的时候，它们深深地影响了你。这就是回答你问题的标准答案。

第八章　拉兹罗·科瓦克斯

你不能拍摄一张写了几行对白的纸，那不是生活，也不是戏剧。你必须为它注入生命，必须将它影像化。

拉兹罗·科瓦克斯（Laszlo Kovacs）的经历再次讲述了一个神话的，几乎是陈词滥调的美国式成功的故事：一个由故乡来到美国的移民子弟建立起自己的名号。这是我们民族集体文化的一部分。

25年前，科瓦克斯是匈牙利的年轻电影工作者。当匈牙利爆发革命，而后被俄国军队残暴地镇压时，科瓦克斯与维蒙·齐格蒙走上街头，用影片将这场革命记录下来。他们将3万英尺影片偷运出国，同时，也为自己挣得了自由。科瓦克斯移民美国，并在好莱坞安顿下来，他认为那里会有机会。但他所找到的，是一些仅够维持生计的零工，并拍摄一些（用他的话来说）“零预算”的影片当副业。但是最后，他终于以《逍遥骑士》（*Easy Rider*）获致他电影生涯的重大突破。那是部将正处于萌芽的青年运动的感觉具体化的划时代作品。同时也改变了好莱坞拍电影的模式。影片制作不再局限于摄影棚内，电影工作者纷纷以街头为场景，寻求棚内搭景无法表现的真实感——这样的概念至今仍持续影响好莱坞。

《逍遥骑士》无可避免地改变了科瓦克斯的生命，为他带来应有的承认和高知名度，也终于为他争取到工会身份。他轻易地转战至片厂投资的大成本电影，并自此片约不断。

科瓦克斯自认是个工作狂，他和许多不同的导演合作过。但他的作品中有个东西一直维持不变的，那就是他所表现的视效及风格与每部电影的有机结合。他一再地强调，电影有它自己的特性，摄影师呈现它的方式，必须来自素材。这也就是为什么他没有一部作品会让人觉得眼熟。他略带欧洲腔的发音也让他的声音有种艺术家的权威感，而他"看"的方式也的确和本土的美国人有所不同。他的思路并不由生产线的基础出发，而是已经到达了手工艺的层次。

从布达佩斯到贝弗利山那栋俯瞰青翠峡谷的木屋是条漫长的路。但科瓦克斯克服了许多常人无法克服的障碍。在这块陌生的土地上，他曾是个陌生人，但他坚持理想，并以他的能力、天分和自信获得了成功。

作品年表

1963 《枪的型号》(*Mark of the Gun*)

1964 《一个叫匕首的人》(*A Man Called Dagger*)

1967 《开车的地狱天使》(*Hell's Angels on Wheels*)

《目标》(*Targets*)

《反叛鼓动者》(*Rebel Rousers*)

1968 《装疯卖傻》(*Psych - Out*)

《残酷七人组》(*The Savage Seven*)

《附家具的单人房》(*Single Room Furnished*)

1969 《惊情四百年》(*Blood of Dracula's Castle*)

《逍遥骑士》(*Easy Rider*)

《公园里那寒冷的一天》(*That Cold Day in the Park*)

1970 《直来直往》(*Getting Straight*)

《简单的五个》(*Five Easy Pieces*)

《艾力克梦游仙境》(*Alex in Wonderland*)

1971 《一个年轻股票营业员的婚姻》(*The Marriage of a Young Stockbroker*)

《最后一场电影》(*The Last Movie*)

1972 《零用钱》(*Pocket Money*)

《什么事？医生》(*What's Up, Doc?*)

《马文花园之王》(*The King of Marvin Gardens*)

1973 《提秤蓝调》(*Steelyard Blues*)

《恐惧的反射》(*A Reflection of Fear*)

《滑行》(*Slither*)

《纸月亮》(*Paper Moon*)

1974 《哈克贝利费恩历险记》(*Huckleberry Finn*)

《娇妻摆乌龙》(*For Pete's Sake*)

《横冲直撞立大功》(*Freebie and the Bean*)

1975 《洗发精》(*Shampoo*)

《永恒的爱》(*At Long Last Love*)

1976 《陆战娃娃兵》(*Baby Blue Marine*)

《哈利与华特到纽约》(*Harry and Walter Go to New York*)

《五分钱电影院》(*Nickelodeon*)

1977 《纽约，纽约》(*New York, New York*)

《最后华尔兹》(*The Last Waltz*)(担任摄影机操作员)

1978 《拳头大风暴》(*F.I.S.T*)

《天堂小径》(*Paradise Alley*)

1979 《虎豹小霸王前传》(*Butch and Sundance: The Early Days*)

《心跳》(*Heartbeat*)

1980 《绊倒的跑者》(*The Runner Stumbles*)

《我活不让你死》(*Inside Moves*)

1981 《孤独游骑兵传奇》(*The Legend of the Lone Ranger*)

1982 《法兰西丝》(*Frances*)

《玩具》(*The Toy*)

1983 《胡桃钳》(*Crackers*)

《魔鬼克星》(*Ghostbusters*)

1984 《面具》(*Mask*)

1986 《法网神鹰》(*Legal Eagles*)

1988 *Little Nikita*

1989 *Say Anything*

1991 *Shattered Radio Flyer*

谈谈你早年在匈牙利的日子。

我在1952到1956年之间在电影学校就读，那是所很棒的学校。学校里的课程并不是真的教你如何去当演员、导演或摄影师。基本上，它的设计是为了发掘你的才华和能力，并且以最佳的途径让它们发挥出来。我是在学校里认识齐格蒙的，自此以后就成了好朋友。在1956年匈牙利对抗俄罗斯的革命中，我和齐格蒙一起记录了那场革命，并累积了将近3万英尺35厘米黑白影片。这件事说来话长，但最后我们将影片偷运出匈牙利。带着影片到了维也纳，但我们发现已经出来得太晚了，有关匈牙利革命的新闻片早已到处都看得到了。我们当时从一开始就逐日详细记录革命的经过。那是份很精彩的纪录，但有讽刺意味的是，没有人真的对它有兴趣。由于它已经缺乏新闻价值，甚至没有人愿意接收。那场革命是10月23日开始的，而我们在11月20日离开。到了11月底，影片已失去新闻价值。不过，最后找到了一个人，有意拿这些影片去制作有关这场革命的纪录长片。一年之后，当革命满周年之际，哥伦比亚广播公司(CBS)需要一些新闻片。他们设法联络上了齐格蒙，他要他们去找拥有影片的那个人。就我所知他以10万美元将那些影片卖给了哥伦比亚广播公司。

你刚到美国时做了些什么？

一开始，我不知为什么来到上纽约州的一座枫树林制造枫糖浆。后来，一位也来自匈牙利的表亲(住在西雅图)帮我安排了住在当地的另一个家庭。于是，我就搭上巴士启程前往，那是段难以置信的旅程。后来，终于到了西雅图，你知道，我那时候还不会说英文，最后在一家冲洗新闻片的冲印厂找到了工作。我在电影

学校学的冲印知识，足以让我应付这份工作。两个礼拜之后，老板给我加薪，将我留下来。我在那儿做了一年，齐格蒙则在纽约一家彩色冲印厂工作。那时我们决定要到好莱坞试一试手气。我知道这听起来很陈词滥调，但我们真的想到好莱坞去一窥堂奥。

你过去在学校看过很多好莱坞电影吗？

不算多。你要知道匈牙利在第二次世界大战之后就陷入铁幕，并且隔绝于西方文化之外。隔绝的过程是逐步而来，在1948年完全达成。在这之前，我们还能看到美、英、法，以及一些意大利第二次世界大战后的电影。可是，在1948年之后，就什么都没有了。我还记得第一次看《公民凯恩》的时候——那是在隔离开始不久前，我们还能看到一些西方电影。当时只上演了一个礼拜，而我由于奇怪的运气，得以看到那部片子。

在那之前，你听说过《公民凯恩》吗？

完全没有。它和一般片子的上映没什么两样，没有任何历史、背景资料或宣传。而那次观影经验让我印象深刻。1948年，我还是个青少年，并不特别注意摄影或其他类似的东西，只是喜欢电影，并尽可能看我看得到的。进了电影学校之后，我们才有机会多看到一些西方电影。因此，我才能够比较有重点、有方向地再看一次《公民凯恩》。我第一次看这部电影时，就看到了些不同的东西，让我对它有份神奇的印象。四年后，当我在学校看这部电影时，感受到的是极大的震撼。我心想："这部电影太了不起了。"那段时间，我对灯光、构图特别感到兴趣，《公民凯恩》让我震惊不已。我简直无法相信有人能拍出这种电影，那是部大规模的制作，但又是如此简单。而它也将故事说得很精彩。另一部令人难忘的电影是《卡萨布兰卡》(*Casablanca*)，它和《公民凯恩》是我们在学校可以一看再看的电影。由于政治气候的关系，他们不希望我们接触到太多西方电影。我们可以固定看到些俄国片，而我

们对普多夫金(V.Pudovkin)、艾森斯坦(Sergei Eisenstein)和杜甫仁科(Dovzhenko)的老片子也很着迷。但我们对西方的新东西还是很好奇。

你后来终于进入了好莱坞,那是哪一年的事?

1958 年。

刚到好莱坞时发现什么?

灾难,那是场大灾难。我们初来乍到,什么都不晓得,不知该跟谁谈,所有的人都很冷淡。齐格蒙和我到工会去,那是次很可笑的经验。我们什么都不了解,也弄不清他们的制度。我们说想加入工会,办公室里那两个人看着我们,像我们脑袋有问题一样,然后,他们只说了一句:"等你们会讲英语的时候再回来。"等我们学会了英语,才慢慢发现,制度的运作并非如我们所想像的那样。

因此,我做了些疯狂的工作,像是帮人家拍家庭照,但那是个令人沮丧的行业,所以我不干了。我也在一家保险公司待了四年,在暗房里处理微缩影片文件。那时候已走到了必须为自己何去何从作个决定的转捩点,因此我离开了。当时,我认识一些加大洛杉矶分校的学生,我们有几个朋友也在那儿念书。我会过去看看,也帮点忙。我在那儿遇见了科波拉,也得以认识一些其他的人。那段时间,出现了许多低成本、非工会的独立制片作品。我也参与了其中的几部。齐格蒙走他自己的路子,接触到一些人,但没有办法付太多酬劳。我们当时并不在乎,要的只是经验。那段日子我们一直在学习。有几部片子,我和齐格蒙包办了所有的工作。

你们参与那些低成本电影时,基本上你们是从摄影师开始做起?

是。以前我们都管这些电影叫"零预算"电影,而不是低成本电影。那些经验很让人兴奋,因为我们可以从自己的错误中学习,学着克服一些我们所碰到的限制,试着运用智慧去克服预算

的限制。和现在相比，那段日子可以说是有趣而多彩多姿，因为当时的气候今天已经不复存在了。这是颇令人感伤的。因为还有很多电影学校学生，或来自其他阶层的人，希望能跻身电影圈，但他们毫无实际演练的机会，不能从自己的错误中学习。

是从什么时候由零预算电影升格到低成本电影？譬如那些摩托车电影(motorcycle films)？

哇，这对我们而言可是大事。当时圈内口耳相传，说我们这两个疯狂的匈牙利人又好又便宜。那些制片需要的人，只要能让银幕上出现影像，每天准时上工就行了。我们试着超越这些要求，并要自己不断进步。我们尽可能雇用能力好的人，组成一个能全心投入的工作团队。这些人都充满热情，因为热爱电影才投入电影制作。我们一部接一部拍，而每一部都比前一部要更好。等我们有机会拍摩托车电影时，我们的拍片预算已经在六万到八万之间了。

就这么一点吗？

没错。而且它们都被认定是正统的电影。让我回想一下其中的一些片名。有部叫做《惊情四百年》，那是部大耍戏法的恐怖片，大概只花了三万元。还有部叫《我的灵魂在裸奔》(*My Soul Runs Naked*)，其他像《讨厌的兔子》(*Nasty Rabbit*)、《旅行推销员》(*The Traveling Salesman*)和《骗子》(*The Fakers*)也都是。不过我们这几部片子拍得很快，都在十天到十二天就杀青。我们实际上并没有什么设备。当我们要拍室内戏时，便租一组石英灯，把电源往墙上一插就算数。当然，我们在任何室外戏也都没有补光或甚至加反光板。有一回我拍了一部片子，仅有的就是四个反光板和一组主灯，而制片则有一部静音摄影机和三个镜头。但能有这么多我已经很高兴了。我后来还记得当他们同意让我们租用伸缩镜头时，那已经是件天大的事了。那就像是永无休止的战斗。今天的状况也好不到哪儿去，即使你拍一部800万、1 000万的片子，

一样混乱，只不过等级不同罢了。当你听到一部800万或1 000万的片子，并不是在上层的人拿走了500万。事实上，他们只留下了5毛钱来拍片！真的。我告诉他们："我过去和罗杰·科尔曼合作过，他真正关心的是银幕上呈现的东西。他不会那么舍不得花钱。"今天，事情已经疯狂到令人难以置信。如果你是为片厂拍片，而你未能预见对某项器材的需求，却又决定你在某场戏中会用到它，那你在拿器材前就得先填申请单。于是你变成是在做文书工作，而不是在拍电影。这也就是我喜欢独立制片的原因，因为当你需要一项器材时，不需要浪费时间等待许可，只要派个人坐车过去，20分钟内就可以拿到器材。为独立制片工作，你有这份自由，但在片厂中，他们会将它列入间接费用。在低成本电影中，你对预算要有高度自觉。这也就是为什么今天片厂系统的一切很不对我的胃口。

经过了零预算电影、低成本电影，接着就是《逍遥骑士》？

不。事实上，在零预算电影和低成本电影之间，还有一个过渡期，那段时间我间接参与了一些罗杰·科尔曼的制作。我从来未曾为他工作或与他合作，不过我参与了几部他投资或促成的电影。像《穿老爸比基尼的女孩》(*A Girl in Daddy's Bikini*)。罗杰会起用工会身份的工作人员拍摄一部电影，一两周后，他宣布电影杀青了。然后将原来的工作人员遣散，另聘一批完全不同的非工会人员，看起来像是在拍一部完全不同的电影，接着，他会将原来的片子拍完。这对我们来说是不可思议的，而只要我们有工作机会，大家都不在乎。在这期间，我认识了理查德·拉什(Richard Rush)，他正准备拍部小成本电影《一个叫匕首的人》。他需要一个他能负担得起的人，同时也希望在摄影上能有较好的质感。那是另一段与某位导演长期合作的开始。我们合作的影片在规模上愈来愈大，品质也愈来愈好，为我们开启了全新的方向。在我和理查德合作了几部片子之后，一个默默无闻的人不寻常地出

现，并想拍一部叫《目标》的电影，那就是彼得·波丹诺维奇（Peter Bogdanovich）。他也在找一个他负担得起的人，同时也希望在摄影上能有独到之处。他预算不多，只有一小段鲍里斯·卡洛夫（Boris Karloff）的档期。拍那部片子是难以言喻的经验，我们得运用智慧解决预算的问题。我们的艺术指导波利·普拉特（Pllly Platt）可以在几个小时内将一个场景完全改头换面。我们的工作时间很长，有时候一天长达 18 个小时。我和彼得·波丹诺维奇的长期合作关系，就由这部片子开始。

你由这些零预算/低成本的电影中得到哪方面的训练？当你拍比较大的片子时，这些对你有什么帮助？

这些经验是非常重要的。它让我在这样的训练中有机会可以犯错。下一部片子，你可能犯不同的错误，但你绝对不会再犯。那可以说是一个学习的过程。在 60 年代初，出现了许多低成本、开创性的电影，像摩托车片、嬉皮片和恐怖片。对那些新进的年轻电影工作者而言，让他们有机会能拍这些类型的电影是很重要的。在过去 5 到 8 年之间，这些类型的电影制作已经消失了。但我认为它们正卷土重来，将带给新人我们在 10 到 15 年前所拥有的相同机会。

如果没有那样的经验和学习过程，我不会是今天的我。

在你取得工会卡，晋升到主流制作之前，这些基本上是你的训练基础。

在那段时间，工会卡并不是那么重要。那是未来的目标之一。好几位当代的摄影师，像阿郎索、齐格蒙、罗兹曼、威利斯，都经历过那样的阶段，而那对我们来说是很重要的。现在新一辈的人又可以有那样的机会，因此他们还是有希望。你必须先为自己打好基础，工会的身份还在其次。如果在你的经验、知识、技艺都还不成熟时，就捧着银盘将工会卡送给你，你该怎么办？没有人会请你去拍片的。

在那个阶段你自己可能还没有把握机会的能力。

不可能有。因此,这种磨练是必要的。我并不特别指工会的层级架构。我所说的是艺术家如何发展他自己的能力。那需要多年的工夫和许多经验。经验是没有任何人可以教的。一旦你建立起名声,任何工会都不会拒你于门外。如果你有作为一个艺术家的长处和分量,那么自然会有人助你一臂之力。像我就不可能靠自己的力量进入工会,有很多制片帮我的忙,因为他们肯定我的才华。但如果你没有那种素质,没有人会帮你。

《逍遥骑士》在许多方面都是划时代的作品,谈一谈你当初怎么会参与这部作品的。那可以说是你电影生涯的转捩点。

那是在一连串的摩托车片和其他的剥削式电影之后,我已拍了《开车的地狱天使》、《残酷七人组》、《反叛鼓动者》等等。《逍遥骑士》拍摄之前,正是我已经拍腻了这些类型电影之时。我正准备更上一层楼,对于再拍一部摩托车片已兴味索然,当时我甚至觉得,只要再听到摩托车发动的声音就会疯掉。最早和我接触的是该片的制作经理保罗·刘易斯(Paul Lewis)。他告诉我:"我们要拍一部电影,一部摩托车片(他不该对我说"摩托车"这个字眼),演员是丹尼斯·霍珀(Dennis Hopper)和彼得·方达(Peter Fonda)。这不是我们过去拍的那些老套的摩托车片。绝对不一样。"我回答:"我不管它有什么不同,片子里有摩托车,我就不干。"当时我还没有加入工会,还有不少为独立制片拍片的机会,我认为可以拍些比较好的东西。可是保罗的想法不一样。他说:"我告诉你,仔细地听丹尼斯·霍珀的故事。他很希望你替他拍片,因为他看过你的《装疯卖傻》(*Psych - Out*)。"于是我同意了。之后,我们在制片办公室等丹尼斯·霍珀从机场带完整的剧本过来。突然间,办公室的门像阵风似地打开,丹尼斯像比利小子一样走进来,身上穿的就是你在《逍遥骑士》中看到的那套服装,腋下夹着一些卷起来的纸张,大叫着:"剧本在此!"他把剧本掷向半空,划过房中,

纸张散得到处都是。我们都愣在那儿，不知道发生了什么事。丹尼斯说："不用担心剧本，我不要任何人去读它。大家坐下，我会把故事说给你们听。"于是，他开始说故事，在他叙述的过程中，我也对这个故事愈来愈着迷。当故事结束时，我问他："我们什么时候开拍？要怎么拍？"在很短的时间内，艺术指导、制作经理、丹尼斯和我就从洛杉矶开车到新奥尔良，沿途勘察我们所想拍的东西。待我们飞回洛杉矶后，就正式开始前置作业。之后的事，你也都知道了。

这部片子大受欢迎之后，很多人认为你们只不过是运气好。不过随便到公路上，启动摄影机，无选择地接受你们拍到的东西。不过，事实并非如此吧？这部片子是经过仔细策划的，是吧？

这部片子是经过缜密筹划的。在各种说法中，最过分的是很多人认为我们甚至没有剧本。事实上，特里·萨瑟恩（Terry Southern）、丹尼斯·霍珀及彼得·方达写了一本很特别的剧本，一本实际拍摄的脚本。所有的场次都照本拍摄，尤其是杰克·尼科尔森的角色登场后。那并不只是一群嗜药的家伙围坐在营火前，即兴地扯淡。有人说我们运气太好，只要启动摄影机，就能在最佳时刻捕捉到演员的演出。我们是运气好没错，但我们的好运是在于影片正好在观众能接受时上演。假使当初时机不对的话，那部片子可能到现在还不见天日。很幸运的，片子推出得正逢其时。很多年轻人可以把追求自由的主题和他们自身的问题联结在一起。我们在影片中所探讨的，是当代年轻人面临的一些问题，它让人们开始思考。

你也知道，《逍遥骑士》彻底改变了拍电影的方式。我并不是指《逍遥骑士》是第一部，因为当时的电影运动早在此前几年就已经开始了。那是个包括我和其他摄影师、电影工作者都身处其中的运动。一开始，由于我们没办法负担摄影棚的费用，不得不做实景拍摄。因此，必须走出户外，寻找真实的事物搬上银幕，这为

剧情片带来了全新的鲜活感和真实性。这就是零预算/低成本电影的好处:你被迫去做一些平常不会做的事。这也就是为什么我会愿意回到过去,再来一次,去重温那段记忆,重新体验当时的感觉。今天我们常得用上几卡车的器材拍电影——有时候这是必要的——但在这一切的骚动中,电影本身却失落了。你忘了最重要的目标。如今,《逍遥骑士》已被认为是重要的里程碑。

在《逍遥骑士》之前,虽然已出现不少同类型的作品,但它是最受肯定的。这部电影可以说是个巅峰。

是啊,一切都在那个时刻达到极致。我要再次强调,我很幸运地能成为那部电影的一分子,并且赶上那个改变了许多人生命的重大时刻——不仅从电影制作的层面看,也是从与观众沟通的层面来看。直到现在,仍会有人告诉我,《逍遥骑士》改变了他们的人生。而电影的科技也改变了。我们有了更高速的底片、更小的摄影机,以及更轻便的灯光器材。

电影工作者从在摄影棚内使用20盏弧光灯的传统方式中被解放出来。

正是如此。就技术层面来说,它仍影响我现在的工作方式。而我的思考和哲学则受到那个年代的影响。我和齐格蒙两人都来自不同的国家和文化,为了适应新的处事方式,经历了文化冲击。我还记得我第一次受到重要评论的片子是《开车的地狱大使》。那位影评人不认识我,但他说:"这个人显然来自另一个国家。我从来没看过美国乡村和美国道路是这个样子的。这是我从没有在银幕上看过的,它让我们看到了真正的自己。"

非常有趣。

那是到《逍遥骑士》为止的所有作品一贯的主题。甚至《逍遥骑士》之后的《纸月亮》也是公路电影。看看西部片,不管它的真实性有多少,总是伟大的美国传说的一部分。基本上,拍电影就像魔术一般,因为它按照你看事物的方式来创造事物。重要的是

你看待事物的方式，有了这个，你的艺术见解才能烙印在电影中。你如何拍摄，如何设定光圈，那并不重要。你不能拍摄一张写了几行对白的纸。那不是生活，也不是戏剧。你必须为它注入生命，必须将它影像化。你也无法独立完成影片，电影是集体艺术。

在你拍《逍遥骑士》时，已经是位相当优秀的摄影师。从那时起，你掌握了什么与众不同之处，并继续发展，让自己成为更好的摄影师？

这是个很难回答的问题。你的艺术见解并不会在某部片子之后就停滞不前。你总会从某处开始，而后继续成长。每拍一部片子，就会有一点小小的进步。许多人认为《逍遥骑士》是个里程碑。但我却不认为它在我的艺术进程和电影生涯中是个里程碑。但它却是改变我生命的主要动力。在艺术上，我并未就此止步。整个思索的过程仍继续前进，到今天还是如此。

你不能让自己陷入特定类型的框框中。我曾被认为只能拍外景或公路电影。如果一部片子有许多内景戏，可能不会有人请我去拍，因为他们不认为我会打内景的光。后来我开始拍些内景电影，像《永恒的爱》以及《纽约，纽约》。因此，当我想拍西部片时，他们开始怀疑我会不会拍外景戏。其实这是很愚蠢的想法。他们不了解我们的投入和来历。

拍电影并不只是营造美丽的影像。

没错，和美丽的影像一点关系都没有。因为所有的元素决定了电影该有的形式、构成、情绪和风格。你不能先制造出一个美丽的形式，然后将你所想表达的东西硬塞进去。行不通的。

形式是由素材来决定。

形式是有机的，它必须由素材而来。莎士比亚曾说："剧本就是一切。"这句话到今天仍然适用。如果没有剧本，如果没有戏剧性，没有一些关于人的事物要表达，那么还有什么？

你如何决定某个画面、某场戏，或者整部片子使用哪种镜头？

即使这与机械有关，但是否也已成为艺术上的决定？

是的，这是非常机械性的事，但它点出了非常重要的艺术问题：你如何使用你的工具？我所指的是镜头、摄影机运动、构图、各式各样的灯光器材。能让影片有不同风貌的，是你如何在作品中结合这些元素，好让你所想要的呈现在银幕上。选择镜头极为重要。因为，由镜头的选择，你可以改变现实，可以改变透视，甚至可以改变人与人之间的关系。选择镜头必须与戏剧内容有密切关联，它不该是个随意的抉择。举例来说，《纸月亮》是部黑白片，也是部深焦的片子。也就是说，画面中所有的东西，不论远近，都必须非常清晰。它表现出堪萨斯州美国乡村美好的、夸张的景色。想想看，堪萨斯并不是风景秀丽的地方，那里没有高山深谷，平坦得就像这张桌子一样。而这是影片中的元素之一，我必须让它发挥作用。在镜头的选择上，不能用广角镜拍特写，尤其是小女孩的特写。特别是当导演在她的特写的后方也安排演出，他要求前景、背景一样清晰。广角镜会造成扭曲，但却有景深。不过，你不想扭曲小女孩的脸，不想让她有张膨胀的脸和像马铃薯一样的鼻子。因此，镜头的选择就非常重要了。

与理查德·拉什合作的《直来直往》就是完全相反的方式了。我们实验较长的透镜和高难度的移焦技巧。他刻意以非常浅的景深和焦距拍摄，要求在画面中只有一位演员焦距是清楚的，直到他身后的其他演员说话时，才变换焦距。他不希望在那些时刻有其他视觉上的干扰。当时有人批评我们使用这样的技巧。但如果电影是一种艺术形式，那么作为电影工作者的我们，有义务去开发我们的工具，并且将之推到极限。我们并不只是将一个故事记录下来而已。摄影机、镜头和构图，先天就是说故事的要素。而真正的诀窍在于你如何运用这些元素。

你如何在镜位与镜位、场与场之间维持视觉上的一致？

这基本上是技术性的技巧。一般来说，我们试着用镜头和光

圈来维持影像品质上的统一。可是，如果你要建立或破坏景深，那问题就来了。这时候，你就得增加照明度，或增感一挡，来提高光圈值。你可以用较长的透镜，也可以用 ND 滤镜来减低光量。当你在同一段戏中有一个远景的主镜头、中景镜头、一些过肩镜头，以及一些特写，那么看起来应该要很流畅，像是同一段戏的镜头，而不会像是来自不同的电影。技术上来说，这是连戏的问题。而连戏的主要元素就是灯光。我现在所说的是你可以充分掌控的室内戏。在摄影棚中，你可以百分之百地掌握状况。连戏上最可能出问题的是外景戏。假设有段外景戏预计拍五天，首先你想知道的，就是未来一周的天气状况。而你开拍后，可能不按剧本顺序，一大早、正午、下午、傍晚都可能拍。而无论在什么时间拍摄，你都得维持一致的光线品质。天上那位大灯光师是很难控制的，太阳的存在是没有办法改变的，但你必须扭转它，改变它，让一整天下来拍摄的东西，看起来像是在 5 分钟内发生的一样。过去的经验再次让我知道该如何做。我从那些低成本电影中学到，没有幸运这回事。在那段时间，我们是以自己的血汗习得这些事情。即使到了现在，仍在不断地学习中。有学生或年轻的电影工作者会问我："我该不该做这个或那个？"我想你应该做所有你能做的。只要摄影机里有底片，任何东西都可以拍。因为第二天你可以把你拍的东西放出来，看看你拍的是好是坏。你从别的地方学不到这些。不断地做，就可以不断地从错误中学习。

你的意思是，从经验中可以学习知识，并掌握自己的工具？

一点也没错。知识和掌握工具的能力都来自丰富的经验。我们可以说年轻的电影工作者缺乏足够的经验，但实际拍片时要求都是非常高的。制片不会以他们的需求去迁就你的经验。实际情形不是这样子的。你得将自己提升到他们要求的水准。不应该害怕累积经验，你必须尽最大的努力。这就是你一点一滴获取那些技术资讯的方式。

你也必须时时观察生活，因为你所处理的也不外乎这些。就像现在，我注视你的脸，由于太阳下山的关系，它每分钟都在改变。即使我们在谈话中，我仍不由自主地会观察它。我看着它，而它也让我有种情绪上的感觉。往后你如果碰到一场戏，接近现在的情景，你必须能将它用影像呈现。导演有演员和其他的问题要处理，他没空去操这些心。这也就是为什么他雇用你、信任你的原因。第二天看毛片时，他会看到你所拍的东西，而那最好就是他要的。你没有任何借口，不能告诉导演："我知道你要什么，但我不确定该怎么做。"如果你要这么说，那么一开始就不该接这个工作，导演会另请高明。

要如何判定构图的好坏？是平衡、对称、焦距，还是灯光？其中的要件有哪些？

判定构图好坏的主要标准是，它是否能在情绪上辅助场景和戏剧性。这是它必须达成的目标。而你可以用平衡或不平衡、对称或非对称的构图来达成，只要它在情绪上能辅助戏剧性。我再次强调，剧本是最重要的，你不能只为了美丽的构图而构图。因为若是如此，你等于在拍别的片子，而不是和导演拍同一部片子。你应该和影片的其他工作人员在同样的情绪与戏剧水平上工作。演员必须努力地捕捉剧情和角色，而摄影师则是影像的辅助者。

在视觉上必须保持弹性，好清楚如何处理这些元素。在过去几分钟内，我们谈论了许多不同的问题——包括镜头、构图、灯光、色彩，以及摄影机运动。而其中每一项都可以谈上好几个礼拜。

单独谈论其中一项，就像将它们从前后文抽离出来一样。

没错。而这些工具都在你手里，都是你能掌控的。在拍片现场，你是变戏法的人。你掌握所有的元素，并从中选择，好适应特定的需求。没有人会帮你作这些决定。在导演的要求之外，去决定你要如何看待电影的故事，是你在艺术上责无旁贷的。光是完

成导演的要求是不够的，那只是基本的责任。你所做的应该要超过这些。有时当我回头重看自己早期作品时，会觉得困惑。于是我开始分析，当初为什么会做这种选择。为什么会以这种方式拍《心跳》，为什么我会以其他方式拍《绊倒的跑者》和《洗发精》？引导我做那样选择的是什么？我只能告诉你，它最后常常回到一个原点：你的直觉。你和素材之间的关系会给你许多情绪上的感觉。你去感觉故事，用不同于别人的方式去看它。像我在读一个剧本时，我不但去看，也同时将它影像化。在那个时候，你还不能和导演用相同的方式去看它。你有你自己的角度。得等到和导演碰面时，让他告诉你他对剧本的感觉。如果导演先问我："你会如何拍这部片子？"那我会掉头就走。因为这是一个很不妥当的问题。如果你是导演，我要先知道你如何去看这部电影，然后才会告诉你我的想法是什么。假使你信任我，那么我就有责任与义务来帮你，激发你的灵感。反之亦然。创作气氛是很重要的，缺少了这个，你充其量不过是个机械师罢了。

你和不同的导演合作时，会使用哪些不同的视觉参考？会用绘画、照片，或其他的电影吗？

会，这是极重要的。过去有好几部片子，与我合作的导演会找出一些大师的照片或画作。其中一位说："看看这照片，这就是我希望这部片子呈现出来的样子。"当你看着这张照片，同时也知你片子所要拍的内容，那你就会了解导演要的是什么？接着，你在没有任何外在影响下研读剧本，同时带进你所想像的影像，这时你就会知道你和导演的想法差距有多少。但这无关紧要，重要的是将这两种影像拉近。在这个过程中，你甚至可以将它修饰得更好。

这倒像是影像的速记法

对。不过，有时候你找不到适当的视觉参考，这时你就不得不诉诸于言语。而要将影像转换为言语来表达，几乎是项残酷、

不可能的任务。如何能描述我从未看过的一张照片或一幅画？将素材影像化，是和选择镜头或摄影机运动同等重要的元素之一。一旦你的脑海里有了影像，就知道如何去创造它。而这样的能力，是来自经验与技术知识的。

所有的摄影师用的都是同样的摄影机、同样的镜头和同样的底片，说起来影像应该是会愈来愈同质化。但事实并非如此。

逻辑上来说，应当如此。我们在创造戏法，但戏法并不一定等同于魔术。如果你真的认为：这就是这部片子所要的，那么就尽你所能将底片和摄影机的可能发挥到极限，好达到你所想要的效果。如果现在你问我："你是怎么拍的？"我无法回答，你必须当时在现场目睹。就算亲眼看到，你也不会知道我在做什么，为什么这么做。这是我无法清楚解释的。如果我用某种方式拍摄，你可以用另外一种方式。而这两种方式凑在一起，又是另外一种。因为这是艺术，找不到固定的公式。

那就是创作者的才华、想像力以及创造力能够发挥影响之所在。

没错。你所处理的是非常生动的素材，你以自己的眼光与视野将它记录下来，给以后的人观看。我主张你应独立于导演的视野之外作业。你有自己的功能。但所有的东西都经过你的心、大脑、眼睛、品位和选择去过滤。观众也会依你所呈现的影像去看待故事。我认为，对电影摄影来说，眼前是个很迷人的年代。电影的形式和最后的样子，要透过你的眼睛来完成。你希望所有的人都以某种特定的眼光去看你的片子，但你需要有很强的自信去选择。在现场，助导会问你："你准备好了吗？"而当你回答："准备好了。"接着就开始排练，然后一次又一次地拍摄，每个镜次之间也许会有小小的修正。但当导演喊："可以了。"一切就都结束了。那一刻成为历史，它已经留在底片上等待后人观看。而你自己的某些部分也留在那儿，尤其是在情感的层次上。我所说的迷人的

地方就在于你有很大的权力，而你最好将这权力用在正确的方向。

你认为分镜是有用的工具吗？

在某种程度上，我认为它有价值，特别是在教学中，电影可能会是完全不一样的语言。在教育电影专业的学生时，你必须强迫他用影像来思考。因此，分镜在这个时候就很有用，但在这之后，你必须丢掉它，不能靠着它走天下。那只会把你限制住。

学生们想知道为什么导演不用分镜表。他们认为，这代表着导演不知道该怎么做。不做分镜并不意味着导演无能。他对要做的早已胸有成竹。但第二天早上，他和演员来到现场之前，他并不完全清楚。他会让所有的人各就其位，看看演员感觉如何。但并不一定会强加他的意见在任何人身上，他也在等意见和想法，要看看演员会有什么反应，却不会前一天晚上在家里先画好拍摄位置图，绝不会。必须等到人的元素加入，演员开始创造角色之后，才真正开始进入创作。真正的艺术家，不管是导演、演员或摄影师，都会了解到他们所处理的是人和人的感情。演员创造出来的东西，也就是我们聚在一起拍片想要的。演员的表演为角色注入生命。他们带来的是分镜表中找不到的。

我想关键在于弹性。但你该承认，和一个每天都有备而来的人一起工作，是要容易得多。

但那是最无趣的事。如果你完全没有弹性，那就成了例行公事。你会发现你的工作完全和拍电影无关。

你不是暗示，拍片不应事先准备吧？

不。你必须在情绪上知道角色之间的关系，他们从哪儿来，往哪儿去。如果导演知道这些，摄影师了解这些，演员也试着去揣摩，那么，在创作上你就和所有的人都能沟通了。

当然，在某些时候，你还是得先做好分镜。譬如在《拳头大风暴》中，有场罢工的戏非常复杂。你当然可以毫不准备，说拍就

拍，可是你可能得花上两个月的时间弄清楚戏里的某一个时刻，谁在什么地方。因此我们就必须坐下来事先做分镜，那份分镜表对我们来说十分重要，因为有了它，我们才得以在六到七天拍完那场戏，而不至于乱了手脚。我们也因此得以按时序拍摄。因此，分镜在某些时候是很重要的。如果你处理的是纯戏剧，分镜就不是必要的了。

从零预算/低成本的那段日子起，你就作为一个又快又好的摄影师而闻名于圈内。之后是什么原因使摄影师慢下来？

问得好。这事是怎么发生的？我想我们失去了我们的动力。你绝不会喜欢这样，你希望不断地往前走，因为工作流畅才能制造出兴奋和工作的品质。当你开始拍规模较大的电影时，某些场面的安排就得大费周章。可能会有四、五百个临时演员，再加上主要角色，同时还有复杂的走位。作为一个摄影师，在导演对他所想要的还没有真正满意之前，你是无法正式开始工作的。而在某些情况下，那得耗掉很多时间。当导演的问题解决了，他通常会说："好了，接下来是你的时间。准备好了告诉我。"20 分钟以后，第二助理导演走到你身边，想知道你进行得如何。你知道这么复杂的场面需要一个半钟头来打光。但因为压力就在眼前，因此你告诉他，你准备好的时候会让他知道。5 分钟后，另一位助理导演走过来，要你在完成前 15 分钟通知他，他好让临时演员到现场待命。在这同时，你和工作人员赶着要将一切准备妥当。很不幸的，摄影师在现场总是有点被当做拖油瓶看待。我的意思是，演员和他们的表演是最重要的，而我对此是百分之百的同意。如果镜头前的元素都不对，那你还能做什么？管钱的人抱怨你花了一个半钟头打光。但他们却忽略了你是在好莱坞最大的摄影棚工作，面对的是 500 个临时演员等等的事实。很不幸的，每件事情都得花时间。当导演花了一整个早上排练、与演员沟通，我想我用上两个钟头并不过分。他需要那些时间，我也支持他。他必须

找出戏的核心。作为摄影师，我就在他身边，因此在过程中我们可以随时沟通。他必须解决问题。

不过，同样的……

当我花了两个钟头在工作上时，他们嫌我慢。每一位尽责的摄影师都希望把工作做好。如果好的摄影师一天只能拍三场戏，那并不完全是他的错。如果一切安排妥当，我保证他可以拍十场戏。换句话说，摄影师并不是拖延拍片进度的人。我的哲学是，在可能的情况下，给导演最充裕的时间，但我的工作却不打折扣。因为如果我在工作上打了折扣，那等于是欺骗导演对我的期待。如果我不能在银幕上呈现他所要的，那我等于是个贼。但我也需要时间来完成我的工作。他们能怪谁？他们得找个代罪羔羊。但我告诉你，你不过是跟你的导演速度一样而已。这就是摄影师必须面对的压力，必须负起责任。我由那些我在两、三周内完成的影片中学到这些。我知道我不能在拍片现场闲晃，连坐下的时间都没有。除了用餐时间或讨论故事之外，我从来没有在现场看过摄影师坐在椅子上。

在创作的领域之外，你也必须是个很好的人力管理者。

你指挥的是一大队人马，他们都等着按你的命令行事。但我得等到从导演那儿得到消息后，才能告诉他们要做些什么。当导演和演员排戏时，你也参与他们的讨论。由于你已经目睹了整个排练过程，因此当导演将现场交给你时，你很清楚知道自己该怎么做。接下来的一个半钟头就是营造影像的苦工了。你知道，当你在为一部电影做准备时，愈接近正式拍摄，你的想法就愈清楚——不是影像的细节，而是整体的手法和影像风格。

摄影机的位置是不是一向由你决定？或者你合作过的导演中，有人喜欢自己作这项决定？

拍片的工作不该以这种独裁的方式进行。我和许多导演合作过，但我不记得最近有哪位导演曾对我说："把摄影机就摆在这

个位置，用 28 厘米的镜头拍。”摄影师和导演的合作关系是非常紧密的，双方应该共同经营。演员了解摄影机的功用，而他们也为摄影机表演。聪明的演员明白这一点，会将他们的表演与摄影机结合。因此，摄影机摆设的位置是你在观察了演员在场景中的走位后，才作的有机决定。所以没有人会说：“喂，把摄影机摆在这儿。”因为我们都在同一个时间才决定摄影机该摆的位置，焦距该对在哪儿，以及观众的视点在哪里。电影不像在剧场里，你坐在第 19 排从同一个视点看到整场戏。

彼得·波丹诺维奇许多电影中都有流畅的摄影机运动。其中有多少该归功于你？又有多少是导演的意见？在这上头你们是怎么合作的？

首先，这些都源自导演的概念或要求。他以镜头运动和流动性的角度来看一场戏，希望用不间断的长拍。他常说：“我只有在演员不好的时候才会想切换到特写镜头。”那时，他才会切断一个经过设计的持续动作。他也会向演员传达这种感觉，因为镜头愈长，对演员的要求也就相对地愈多。导演经常要和演员沟通他所要的动作。和彼得合作，最棒的地方在于你会站在他身旁，然后他会用手肘碰你的肋骨，问你：“你知道我的意思吧？你明白吗？”我会跟在他后面，用粉笔在地上做记号。他会几乎是不自觉地，像摄影机般地运动。会问我：“你觉得我们可以这么做吗？”我告诉他，一点都不用担心。只要先排练好，之后我们再来看看能怎么做。换句话说，我从不试着先设下任何限制。移动摄影机与否是导演的要求。在《简单的五个》中，鲍勃·拉弗森（Bob Rafelson）从来不在外景移动摄影机，但在内景戏，我们还是动了。这是个概念的问题。电影是导演的，而他认为这么做是最好的。这无关乎好与坏。因为另一个导演可能用完全不同的方式拍同一部片子。那是属于导演的概念。我个人喜欢长的、不间断的镜头，因为我觉得演员被打断得愈少，表演就愈好。当然，除非在戏剧上

需要另一个新的角度。这最终都归结到一个问题：要如何说这个故事。要不要移动摄影机？这基本上是导演的选择，而你和他一起完成。

基本上，你认为摄影机的技术部分与技巧，都是为了辅助导演、演员和整部电影的概念。

对，所有的事物都是为了一个目的。那就是戏院中的灯光熄灭、影像出现在银幕上时。所有的人拍片就是为了那一刻。

据我所知，30年代和40年代的导演往往受制于摄影师，因为当时科技并不像现在这么进步。

今天的状况已大不相同。设备已很轻便，只看你如何运用这些工具。回头看看早年的歌舞片，里头充满了摄影机运动，若你知道他们用的是400磅的摄影机时，会怀疑到底是怎么办到的。他们克服了那些机械上的障碍，让想像力得以驰骋。时至今日，这部分仍没有改变。但有一点很重要，工具不能凌驾于故事之上，不能分散故事的焦点。我宁可在故事有需要时，让摄影机安安静静地记录故事，同时，也找出摄影机本身成为说故事的一部分的时刻。若观众正专注于剧情时，却突然被一个很有趣的镜头转移了注意力，那就有问题了。

这种情形并不是没有。另一方面，有些电影就只是单纯地记录，像是一张周末的快照。摄影机没有为故事添加任何色彩。

或摄影师刻意卖弄技巧，让观众目瞪口呆。但接下来就必须自问，这种技巧对故事的前后文有什么意义。然后你会发现，这对故事的进展毫无帮助。你必须时时试着找到一个平衡点。好的电影工作者本能地就会知道平衡点在哪里。

今天有许多电影是以完全旁观的角度记录，看起来似乎没有个人情感的介入。其中包含了某种程度的疏离。通常摄影师试着去激发导演的灵感，试着避免用太平常的方式拍片，协助导演找寻较独特的方式来表达。但有时候导演会尝试用非常复杂的

手法来述说简单的事。这时候，你就有责任告诉他，可能有更简单但更有效的方法，不过，最后的选择仍在导演手上。你是在拍片现场少数几个有此等影响力的人之一。如果摄影师不开口表达他的想法，那么两人的合作只会失败。因为彼此之间没有火花，缺乏互动。我也同样需要刺激，需要来自导演的启发。即使你不同意对方的做法，也必须表达你的意见。但最终仍由导演作决定。

你和同样也是摄影师的比尔·弗雷克合作过几部片子。当他当导演、而你掌镜时，是否会感到威胁？

我们拍《孤独游骑兵传奇》时合作愉快。他对我绝对信任，我也未让他失望。他将我视为最亲密的影像协助者，非常投入地拍片。每当他要求我为他掌镜时，对我是全然地信任。你和导演必须要有同志间的互信，关系必须很亲密。这对任何影片而言，都是必要的。如果你发现导演的表情不对，绝不能视而不见，那表示有情况了。这时你得和他沟通，看看情况是否严重。他也许不确定他对戏的直觉是否正确，你感觉到他的困扰，该帮他将这些想法说出来。毕竟，导演也是人，而不是神。

你在处理600万的片子和1 500万的片子上，有什么不同？拍《我活不让你死》(Inside Moves)的方式，和《孤独游骑兵传奇》可有差异？

没有，也可以说有。那不该影响你在艺术上的投入，你不能接受这种做法。但在此同时，也必须面对现实，认清你只有这么多钱，这么多时间。以我的背景来说，我必须对此时时保持自觉。在早年，导演打电话给我时，会说："我有部拍摄期只有18天的片子，你肯接吗？"换句话说，当你接触一部片子时，必须清楚你的经费限制。因为那会告诉你，你背负的是多少钱的担子。我刚才说"有"，原因在此。你绝对得考虑这些事。但是在艺术上就不该受影响。你也许会有各种经费上和后勤上的考虑，但电影的品质是

绝对不该受到影响的。

你和工作人员的关系如何?

基本上我相信长期合作的伙伴。我和同一批摄影组人员工作已有很多很多年了。从 1964 年起,就和同一位灯光师合作,场务也从 1972 年起就一起工作。你必须找到创作上的伙伴。这些人在私人关系上也了解我,这减少了许多在拍片现场不必要的解释与对话。譬如说,如果我们正准备拍一场戏,我希望所有的主要工作人员都能在场观看,以了解演员和导演之间的沟通内容。对我而言,有这群在一部接一部的片子中可以信任的人,是非常重要的。我没办法自己铺轨道或自己打灯光,因此需要只经过简单沟通就可以马上进入状况的人。在现场,你和工作人员都有工作表现上的压力。否则,他们会说摄影师动作慢。我不希望花上半个钟头跟所有的人解释镜头,以及我要如何打光。就某方面来说,我必须……

而你不需要长篇大论地对他们解释。

不需要,他们几乎是有第六感,而且可以马上行动。转瞬间,灯光都架好了,轨道也铺好了。这只有高素质、有才华、而且了解你的技术人员才办得到。这群人以电影为信仰,并全力以赴。我的工作人员赖电影维生,但也乐在其中。能有这群工作搭档是很重要的,没有他们,你等于不存在。而工作人员也必须能感受到演员的表演所传递出的兴奋。我没办法和不为现场状况感到兴奋的人合作。

你是近年来少数几位拍黑白片(《纸月亮》)的摄影师。是否黑白片已经过时了?

应该不会。我相信黑白片仍有生存空间。无论是商业还是戏剧上的理由,我们经历了一段黑白片走下坡的日子。但我一直觉得,如果认为电影是一种艺术形式,那么,黑白片也是表达你的艺术的一种方式。

有人会争辩说："我们所看到的是彩色的。"但那并不成为所有的东西都必须是彩色的理由。黑白片的确在视觉上营造出某种程度的抽象。如果主题适合，它可以更有效地创造故事的戏剧性。黑白片应该有一席之地。我无法以彩色将《纸月亮》影像化，尤其是以它当初拍摄的方式。如果当时以彩色拍摄，那可能会用完全不同的方式。

你在《纸月亮》中的打光方式，和以彩色拍摄会不会不同？

不会，为了区隔和制造景深，即使是现在，我为彩色片打光也和拍黑白片没什么不同。在这方面，彩色片比较有效，而黑白片难度较高。因为由黑到白之间有不同的灰色调，你必须制造出包括景深及区隔的影像。在彩色片中，褐色的头和灰褐色的墙自然会区分开来，但在黑白片中，它们却可能混在一起。拍黑白片时，你必须制造许多简单的构图元素。我对待黑白片和彩色片从来没什么两样。控制色彩是摄影真正的问题所在。灯光可以创造所有的东西：色调、影像、肌理和情绪。重要的是，这些元素必须和谐地紧密结合，以达到影像应有的力量，而这也适用于黑白片。我不认为彩色片与黑白片是对立的，它们应该并行不悖，各自有其价值和优点。

你在《纸月亮》中用了哪种滤镜或柔光镜？

我没有用柔光镜，但我的确用了彩色滤镜让天空颜色看起来较深，那确实有助于将深蓝色的天空转换为几近于黑色。而我对于使用柔光镜的哲学已经改变，愈来愈不在镜头前加镜片和纱网。利用灯光，同样可以营造出硬或柔的感觉。不在镜头前加任何附件，也可以营造柔和的影像，那全赖灯光的质感。柔光镜是有帮助，也有它一定的必要性。我并非斩钉截铁地说我永远不会再用到它，只要我觉得它的确适合影片的感觉与质地，就会用它。年轻的电影工作者最想知道的事情之一就是："我该在镜头前加什么？"我告诉他们："忘掉这些，这是最次要的。别将它当支柱，

试着利用灯光，并区隔出不同质感的灯光。”假使柔光镜使用得当，观众绝不会察觉。如果在别人的作品中，柔光镜的使用融入那部电影的视觉语言，即使是我也可能看不出来。那我可以接受。但在大部分的情况中，它只会成为障碍。

那么在拍美女时使用柔光镜呢？你在《纽约·纽约》中拍莉萨·明妮莉（Liza Minelli）时，可曾使用柔光镜？

那是个问题。如果你决定用柔光镜拍女性，慢慢地，就必须用柔光镜拍摄影片其余的部分。我在《纽约·纽约》中用了非常轻微的柔光镜。而我在拍摄莉萨·明妮莉的特写时，也试着尽可能用最柔和的灯光。我在那些特写的同一场戏中，也用相同的方式拍摄，因为在后制作业时，你永远不知道他们会在何时剪入特写镜头，你不会希望那些特写像在多丽丝·戴（Doris Day）的电影中那般突兀。如果不是在戏中逐渐加上柔光，最后就会像那个样子。

你有没有想当导演的欲望？

不是很想。曾有人邀我导戏，这对自我成就是很好的。但当你作一个在生命中如此重大的决定时，你必须非常谨慎。首先，我深爱现在的工作。我从 18 岁就决定要当电影摄影师，就像我的一个梦，而终于美梦成真。我喜欢工作中的每一刻，不想离开这个岗位。其次，这点比较像个严肃的批评，如果你想当导演，最好是个优秀的导演。光是拍商业电影没什么了不起，任何人都能拍商业电影。这个圈子里已经有许多拍商业电影的导演。如果我要当导演，会要求自己是顶尖的，但是我认为自己没有这个能耐。因此我很喜欢现在的工作，它令我觉得兴奋。和导演一同经历他在创作上的痛苦，是件令人兴奋且具有创造性的事。相信我，好的导演总要经历许多痛苦，不会一走进现场就说：“开机吧，孩子们。”我看到他们在创作上以及努力想表达他们的想法时的痛苦。那就像生小孩一样，并非易事。干导演会碰到一些非常艰

难的时刻。因此，你得试着帮他，并提供给他一些想法。如果这些想法中有可行的，那你会非常高兴。当你能对影片有所贡献，会非常有成就感的。这个工作对我而言非常珍贵，我不会轻言放弃。那些时光都是非常美好的。

第九章　欧文·罗兹曼

风格来自品位。如果你作了某种尝试，又发现自己不喜欢，最好赶快放弃，否则你会陷入无法脱逃的模式。如果喜欢，便设法使它更完美，更接近你所要的效果。你也得小心仔细地用手边所有的实质素材将它展现出来。

长久以来被视为纽约最佳摄影师之一的欧文·罗兹曼（Owen Roizman）在70年代末期迁居到好莱坞。以前找上门来的工作就应接不暇，现在他更是炙手可热。知道他多才多艺的制片持续叩门相求。

罗兹曼在事业发展初期，便以两部都市街头生活剧情片的写实纪录风格赢得稳固的声誉。这两部片子就是《霹雳神探》、《骑劫地下铁》。他在真实场景拍摄，使用暗调光线，对当时一些保守的好莱坞摄影师而言，是很大的启示。后来不少人都走这个方向，避开摄影棚场景。

有段时间，当制片想拍出粗糙市井生活风貌的影片时，总会找上门来。但像罗兹曼这种地位的摄影师并不是只为某种特定风格效劳的。所以，为了向广大的影迷及严苛的评论家证明他的多才多艺，他拍了一部棚内喜剧《呆头鹅》、一部实景喜剧《花花大少》、一部大量使用特效的影片《大法师》、一部西部片《续结太阳盟》。

面对大批涌来的剧本，罗兹曼挑选工作优先考虑三个方面：导演、剧本及视觉创作的机会。事实证明他总是能和导演建立非

常好的关系。例如，悉尼·波拉克（Sydney Pollack）、威廉·弗里德金、乌鲁·葛拉思巴（Ulu Grosbard）和哈罗德·贝克尔（Harold Becker），这些导演都信赖他的品位与判断，一直与他合作。现在，除了把罗兹曼安置在摄影师中顶尖的位置上，没有人会尝试将他归入任何一个类型。

作品年表

1970 《停》（*Stop*）

1971 《霹雳神探》（*The French Connection*）*

The Gang That Couldn't Shoot Straight

1972 《呆头鹅》（*Play It Again, Sam*）

《花花大少》（*The Heartbreak Kid*）

1973 《大法师》（*The Exorcist*）*

1974 《骑劫地下铁》（*The Taking of Pelham One Two Three*）

1975 《史达福的主妇》（*The Stepford Wives*）

《英雄不流泪》（*Three Days of the Condor*）

《续结太阳盟》（*The Return of a Man Called Horse*）

1976 《荧光幕后》（*Network*）*

1977 *Straight Time*

1978 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

1979 《突围者》（*The Electric Horseman*）

《黑色大理石》（*The Black Marble*）

1980 《真实的告白》（*True Confessions*）

《恶意的缺席》（*Absense of Malice*）

1981 《熄灯号》（*Taps*）

1981 《窈窕淑男》（*Tootsie*）*

1983 *Visionquest*

1990 《我真的爱死你》（*I Love You to Death*）

《哈瓦那》（*Havana*）

1991　《阿达一族》(*The Addams Family*)

*提名奥斯卡金像奖最佳摄影

你花了不少年拍电视广告。这对你有什么影响？你从中学到了什么得以应用到后来你所拍摄的剧情片上？

我是从电视广告起家的，进电影圈是通过广告这行，从助理、操作员做到摄影指导。在东岸，摄影指导也自己操作摄影机，所以可同时得到两种经验。我在担任广告摄影师助理与操作员的过程中学到了灯光技巧及其他种种技术。一旦有机会独当一面的时候，我便开始发展自己的风格。拍广告使我有很多机会尝试不同事物。我们总在广告中玩弄技巧，所以我学了很多，如蓝幕、红外线摄影、前/背景投影及许多其他种类的特效。因为在广告中常会走极端，我学会使用不同镜头，大量使用长镜头和广角镜头。我也经历不同的灯光风格，从极强烈到极柔和，从极戏剧性到极自然。

作为广告摄影师，你是否曾经在低预算下工作过？

现在的预算是比较紧些。但我不认为拍广告与拍剧情片的压力有什么显著的不同。每个制片都关心钱的问题。当他们做出一份预算，自然希望一切跟着预算走。也有很多广告导演抓住机会超支。剧情片的情况也是如此。两者实在有许多相同之处，最大的不同可能只是所花的时间不同。

拍广告是否比拍剧情片有更多的时间让你做实验？

视情况而定。在做实验这个层面上两者之间没有太大的差别。我不能说因为拍广告就打算做实验，那对其他工作人员及老板而言是不公平的。此外他们也期待我的作品是好的，如果我做了失败的尝试，对自己也不好。拍剧情片的时候，我会赌一赌，我发现近几年赌得较少了。开始时，我什么都赌，但那是因为我没有太多经验。对老手而言就不是赌博了，因为他知道所有的细节。

你必须费力地赌。

对，你必须寻找可以赌的东西。我喜欢实验，会用剧情片去试一些新东西，没理由不这么做。如果不试新东西，就不会学到什么，必须持续地尝试，找新的技术，必须赌一赌。但因为你愈来愈有经验，所以它不再是没有把握地尝试新的艺术风格或技巧，不全然是一种赌博。

我们知道你喜欢将光圈全开，为什么？这和别的摄影师很不一样。

想起来很有趣。我现在较少这么做了。若想那么做，需确定自己有个合适的摄影助理。焦点很重要，如果有几英寸的差距，便会得到完全不同的效果，不一定会失焦，但会较不清晰。同时，我也喜欢较浅的景深，这是我为什么把光圈全开，我喜欢焦点落在我欲凸显的主题上，如果一场戏中有个演员在说话，你希望观众的目光集中在他身上，那他就应该是焦点所在。其他在聚焦范围之内的物体都可能会造成注意力的分散。从许多层面而言，这么做也使打光容易些。因为一旦影像是清晰的，每件事物都可被辨识出来，都必须适度地下光使它可轻易辨别。如果背景失焦，你可以暗示指涉之物在某处，可以让观众感觉到它在那里，但毋需精确地打光。失焦的部分可制造一个区域的氛围，所以我倾向用浅景深拍摄。我喜欢长焦距的镜头，从中等距离到长距离。在广角镜中你看到所有的东西。不过，现在拍广告时，我采取的是相反路线，我将光圈开得更大，但经常使用广角镜头。在广告中你经常希望看到每件事物，任何你放在电视那个小框架中的事物，你想表现所有能增益销售产品的元素。

因此你不再将光圈开到最大，以减低负片的浓度或色彩饱和度。

这和负片浓度或色彩饱和度无关。如果将光圈开到最大，再曝光不足一挡或两挡，那么会减低负片的浓度与色彩饱和度。但

如果把光圈全开，又曝光正确，只有景深会改变。透镜的品质也会造成差异，球状的派娜维馨镜头非常清晰，你可以用它在光圈全开下拍摄，几乎不会有任何问题。当你使用派娜维馨高感度变形镜头时，在夜晚反差极大的情形下最能凸显它的优越性，此时高反差又能强化焦点。所有高感度的派娜维馨镜头都有极大的感光范围。你可以将光圈全开，在夜间拍摄，完全无需打光，也可以将光圈缩小，在白天正常光线下或打光的室内拍摄。

你是否将这些较新、较敏感的镜头与你的拍摄风格结合在一起？

那几乎是我才刚碰触到的问题。当我拍球面电影的时候，用的全是高感度的镜头。通常我不会将光圈全开，而是设定在 *f*2，当然，对某些镜头而言，这几乎是全开了。*f*1.9 可能是高感度镜头中光圈最小的一种。所以 *f*2 是个安全数值，确保所有的条件都不会出问题。然后，再视状况需要，开到 *f*1.4 或 *f*1.1。

有些摄影师认为这些镜头太清晰、太好，不能给他们预期中的影像风貌，他们必须利用一些散光装置使影像看起来较柔和。你认为呢？

我想那是个人的品位。但这些新镜头和老式库克（Cooke）镜头绝对有差异。库克镜头有种派娜维馨所没有的柔和。但我宁可用一个可以做任何事的镜头，必要时再加用其他方法，以得到我想要的影像。我宁可使用派娜维馨镜头，让影像十分清晰，需要较柔和的影像时，再设法散光。如果使用一个库克镜头，当我希望某些东西看起来清晰面有强烈对比时，就必须采用完全不同的方法产生那种效果。要使柔和的镜头变犀利很难，要使清晰的镜头变柔和却很容易。

有段时间，你习惯所有的东西都强迫显影，但你最近几部作品不再使用这种技术，为什么？

我那时正要开拍悉尼·波拉克（Sydney Pollack）的《英雄不流

泪》。我们花了很多时间讨论这部片子的风貌。他说:“我希望纽约看起来很真实,整部片子有种写实主义的风格,但我不要那种脏乱的写实主义,我想要‘漂亮’的真实,希望看到丰富、完美的色彩。”又说:“我痛恨强迫显影,我所看过经强迫显影处理的影片都很糟。”我与他争辩,如果适度地强迫显影,适度地曝光,实在无法看出其中的不同,除非把两卷底片在同步放映机上并排放映。我说:“好吧,我不用强迫显影,这样我也会学到一些东西。”我把夜戏通通强迫显影,但没告诉他。在拍了两三晚之后,我才告诉他这事。那是在他似乎提到“这看起来真棒”之类的话的时候,我记得有晚他对我说:“我们是否能在摄影机上加个伸缩镜头?”我说:“当然可以。”他又说:“即使你必须强迫显影,也请这么做。”我说:“我以前拍的东西你觉得如何?我把那些夜景都强迫显影了。”他非常惊讶,但对他已看到的毛片,则颇满意。这部片子其余的部分并未强迫显影。我喜欢它的样子,喜欢画质上小小的差异,它会给影片某种特定的质感,黑色会更饱和些。强迫显影时,曝光不正确的部分看起来可能没那么好。如果不强迫显影,曝光即使有些小失误,可以增感冲印,看起来仍会很好。

所以,我愈来愈喜欢这种新做法,最近拍的几部电影,便不做强迫显影,除了某些地方我觉得需要一点额外的曝光。我甚至做了些测试,发现大半的时候,做强迫显影是出于自己的不安全感,觉得自己需要更多的光,于是采取强迫显影,而不做增感冲印。其实只要不是太过度地曝光不足,增感冲印的效果都还不错(译注:强迫显影是指在光线不足情况下将低感度的底片当高感度底片来设定曝光值,冲印时再按原设定的差距单位提高亮度。此处所谈的增感冲印是指仅在冲印时做增感处理)。

一开始你为什么选择强迫显影?

以强迫显影处理的第一部片子是《霹雳神探》,在那之前,我一直拍广告,从未做过强迫显影。我也拍了一部未发行的电影,

那是部反差大、漂亮的电影，不需要任何强迫显影。拍《霹雳神探》时，我希望片子看起来脏脏的，希望在可用的灯光下使底片有最大的宽容度。我所拥有的最高感度的镜头是 *f*2.3。我们在日头高照的时候拍摄，使戏中光线维持午后两三点的样子。那时是冬天，白天很短，我们在地铁及其他不同的实景拍摄。所以，我得尽可能多拍，尽量少用光。我兼用强迫显影与增感冲印。我很喜欢那种效果，有些东西过度曝光又强迫显影之后，当它减光冲印恢复常态后，看起来很棒。所以，如果这种过程会使影像更好，我为什么要在正常曝光值下拍？我开始对每部影片做强迫显影，对那种风貌感到很满意。

你曾在许多暗调光的情形下工作，如《霹雳神探》、《骑劫地下铁》等，可不可以指出哪部片子是你遇到过的最困难的暗调光状况？

《荧光幕后》中的一场戏可能是我经验中最具挑战性的暗调光场景。那场戏发生在夜晚，威廉·霍尔登（William Holden）的办公室，霍尔登坐在桌子后，费·唐娜薇走进办公室用言语挑逗他，使他邀她出去。我们在纽约的 MGM 大楼拍摄，从窗外向内拍。为了遮挡阳光，窗玻璃都染了色，换言之，窗户好似为我们加添了一层灰色滤镜，背景还有办公室建筑，我们想在办公大楼上挂灯，又要办公室内保持幽暗，维持某种氛围，又要维持暗调光的亮度足够照明人脸和窗外背景。问题还不只如此，更大的麻烦是我们面对的三面墙都是玻璃做的。两面外墙形成办公室的角落。我们跟随费·唐娜薇摇摄，必须从房间的一边走到另一边，更重要的，还必须使费看起来很美，作为明星和演员，她需要额外的光。

我不想做强迫显影，期待干净的影像，害怕一旦强迫显影会造成脏脏的感觉。我们用 12 烛光的亮度拍，以 25 瓦的灯泡做主光，试着将灯藏起来，以免在玻璃反射中穿帮。这很困难。

你把灯吊在任何一个可以藏匿的角落。

是的。我们把灯吊在天花板上，试着遮蔽窗户的反光。比如藏在桌子后面，以挡住窗户的反光。任何射向墙壁的光都会在窗户上看到反光，所以必须遮住面窗的那一面。然而，还必须处理天花板的问题，上面可用空间实在不多。所以，每个灯都必须小心安置，每个灯都有其特殊功能。你不能把光打到屋顶随意反射下来，然后说："好，我们开始拍吧。"

你比较喜欢在实景还是喜欢在摄影棚内拍片？

都喜欢。我喜欢在摄影棚中的全面控制。在影棚中比实景更容易制造写实的风貌。人们认为在实景较具现实感，但他们忘了一件事，如果你出去很快地拍完一场戏，而且得在一个镜头之内拍完，那么光线无论如何都不会有什么不同。但如果你要拍完很长的一场戏，镜头之间要连光，必须控制光线，就不能用自然光，因为它将随时间改变。如果太阳消失了，云朵聚积上来，光线的质地会整个改变。所以你能做的是自己打灯以克服外景光线的问题，一旦自己打灯，就和棚内拍摄一样了。在户外，你必须持续地调光以平衡背景中持续变化的自然光。如果希望从室内看到室外（从窗户望出去），也是一样的问题。你必须把滤片放在窗户上以减光，才能使室内光与室外光平衡。如此一来你就无法得到窗外射入强光的效果，因为透过滤片，必须把光线增强好几倍，才能有强光之效。你还必须维持相同的色温，那是极困难麻烦的事。但若是在棚内有块很好的天幕，就能拍得比实景更写实。好比 *Straight Time* 中的卧室。我感到很高兴，对我而言，它看起来很真实。我维持明亮的背景，几乎是过度曝光，但你看到了建筑物的细节。面女孩的房间恰恰相反，它是实景。我们用自然光，但经过小心的计算。在现场时刚好是个大晴天。我们把大型白色反光板放在窗外，受日光照射。光线反射入室内，成为最美丽的柔光。天气如此晴朗，日光似乎会如此持续一整天。我们没打光，当日光渐弱时，我逐渐加大光圈，色温有些许改变，但因为是

单一光源，很容易做调整。

你较常遇到的棘手问题是什么？

至少对大多数人而言最困难就是“无光状态”。在一个不该有任何光源的房间中拍摄，又希望看到所有的东西，这可能是摄影师所能遇到最困难的状况。我不会拒绝拍某些特殊状况，我喜欢把它当成一种挑战。

在没有光源的情况下，你会做什么？自己制造光源？

是的，你必须制造光源，但又要使它看起来像没有光。必须打灯、测光，做出黑暗房间的感觉。

在哪部片子中曾如此做？

《大法师》中有场戏是如此。大部分的时间，我们必须创造光源，例如我们会假设户外有盏街灯。但如果你是在衣柜中，那又另当别论。我尚未遇到太多麻烦。通常，我们就是再制造一个光源。但我也看过别人拍衣柜场景遇到的困难。

实际上，如果在房间中仍看得见，就有光源。肉眼能补偿一点光线的不足。要做出那种效果有点困难。但如果有光源，你必须问自己：“光源是什么？”“光源从哪来？”“有什么效果？”“如何复制？”

是否有个相对于“好莱坞风格”的“纽约摄影风格”？我是说，如果把好莱坞视为电影工业中心，而你就是在圈圈外，因此受到好莱坞的影响可能较少。

在纽约拍电影和好莱坞也没什么太大的不同。那儿的工作人员很棒，传承的渊源可能不及好莱坞深厚，但有些人蛮棒的。不过，电影一旦开拍，两边的方式都是差不多的。导演是一样的，制作组是一样的。完成工作的压力一样。一般而言，纽约的摄影师比较不求华美，追求写实自然的风貌，但人们会接受他们，因为“这个家伙来自纽约”，但如果好莱坞摄影师这么做，人们会说：“这家伙不知道自己在做什么。”

纽约发展出来的制片与拍摄方式的确大不相同。好莱坞也广泛地借用。

我想是源于广告。以我的例子来说，平面摄影的灯光在工作初期给了我很大的影响。那个领域中有许多所谓的“摄影顾问”。当他们来到我们工作的场所时，引入许多平面摄影式的灯光，如反射光（bounce light）、散射顶光（diffused overhead light）、大场柔光及更自然的风貌。它不是典型老式的棚内灯光，即人们所谓的好莱坞风貌。我的风格便是由此而来。我发现自己开始作尝试与下赌注，风格一旦萌发便会慢慢成长。好莱坞制度不一样，因此发展出另外风格的剧情片灯光类型。你能从灯光师那儿得到所有的意见。当你和不熟悉柔光的灯光师工作时，如果你说想要反射光，他会以为你昏头了，无法置信地看着你。

我曾跟过的摄影师，大部分的时候都用直射光。所以我没有从他那儿学到太多。最初和我一起工作的导演喜欢反射光。他们会带一张自己喜欢的平面摄影，告诉我复制那种光线。我会很兴奋，设法把它做出来，因为这是种新经验。我深怕结果看起来会很糟，但却十分美丽。所以我开始用柔光。不过我并不是全然醉心于这个方向，因此加入一些变化。我改变、调整、实验，以发展出适合我的风貌。

显然地，摄影的根源很重要。因为最初工作的四五年正是摄影风格发展的基础。风格虽会改变及进步，但基本上，会在某点上定形。

的确，在那之后就是逐步地发展已有的风格，因为风格来自品位，如果你尝试了某些自己不喜欢的东西，最好赶快丢掉，以免越陷越深。如果你喜欢自己的试验，就设法使它更完美、更适用。你必须能调整，使之能适用于手边的材料。

你常将光圈全开，更需要聪明敏锐的助手。和助手的关系如何？有固定的班底吗？

我可不愿当我自己的助手，那真是困难的工作。但我一直很幸运，总是有很好的摄影助理。我和工作人员很亲近，如家人一般。我不只是挑有能力的人，也挑能够合得来的人。通常我和我的助理、操作员及我们的妻子都是好朋友。我希望保持工作伙伴对工作的兴致，不喜欢像个独裁者般地使唤人。我会采纳任何人的建议，给工作人员创作上的自由，特别是我的操作员。我试着使他们对工作感兴趣，每天来看毛片，那就意味着他们对这部片子有热忱，表现会更好。他们看到自己的工作成果，大家彼此批评，那造就了拍电影的健康氛围。

《霹雳神探》中有一场戏，Popeye 在酒吧里捉了一个家伙，带到后面揍了一顿。我知道你只用了一盏溢光灯（photoflood）。我想，现在很多摄影师都不会这么做，他们太习于打光，常常超过实际所需的复杂度。你认为时下摄影师是否有过度打光的倾向？

确实有这种倾向。我和别的摄影师一样自觉有罪。现在我可能比过去更倾向过度打光。过去我认为自己打光不足，现在我有时会觉得自己过度打光。我不知如今自己是否会用同样的方式打亮一个场景，但觉得自己仍倾向同样的工作方式。

那是你在拍片现场面对素材时所必须作的判断。我对灯光基本的感觉和许多摄影师一样，那就是：愈简单愈好。你不该用得比需要的数量更多。如果我能只用一个灯，就只用一个灯。如果能只用现存的壁灯，只要看起来不错，便不另外打灯。

很多曾以用灯少而闻名的摄影师都已脱离那种工作方式，现在都像格雷格·托兰一般使用弧光灯和其他设备。几年前，当这些摄影师带着一车器材出去拍完整部片子时，做得很漂亮。现在他们不需如此刻苦了，便尽量多用灯。

当导演或制片雇用你的时候，通常希望你在预算许可下，使用任何你需要的器材，拍出最好的影像。摄影师过去用极少的灯具工作多半是因为预算的缘故。他们一旦证明了自己的能力，更

大的片子就会找上门来。当一个制片花了数百万聘请大明星时，总希望她看起来很美。所以他不要摄影师为了省几文器材费而牺牲了影片的品质。我常在下工后想到某场戏其实可以更简单地完成。但我可能下意识地告诉自己："他们雇我就是希望有些特别的东西。我最好用点额外的配备。"拍《霹雳神探》时，我用很多灯，但没有大灯，仍爱用小灯。我把它们藏在桌子、灯罩或任何地方。《大法师》的一个冷色调小房间中，我用的都是小灯，100瓦的Inky-dinks是最大的灯了。我知道如果告诉灯光师："在墙上挂些小灯。"他们一定会奇怪地望着我，他们想用些大的。

的确。用小灯似乎很不传统。许多摄影师所打的光可能远远多过你，所以你的做法看来不寻常。

但在好莱坞拍较大型的片子时，我会用较大的灯。我在纽约拍的最后一部片子是《荧光幕后》，那是我曾用过最少量的灯具，一些25瓦的灯泡。

最近有些2 000万到4 000万美金的大成本电影，摄影师有重大的责任。我想电影也在改变当中。

我不知道。摄影师近来被指责过度膨胀成为明星。我不认为摄影师是明星，但他们的成就也是不可磨灭的。一些摄影师的杰出表现应该被赞许，应该被认识，他们是有良心的艺术家，应得到肯定。

通常影片出错时，居上位者首先责备的就是摄影师，为什么？

他们是替罪羔羊。你得分析所有涉入工作的人。如果有个强而有力的导演，事情便不会如此。首先，他知道自己用的是什么样的人，自己要背负的责任何在。如果摄影师影响了工作进度，他马上会知道，导演应要求摄影师加快脚步，那是很早就能发现的事。顶尖的导演和顶尖的摄影师没有理由到后来才发现错误已不可挽回。

问题缩小些，如果遇到特殊困难的状况，导演责备你……

你必须了解，决定要花多少时间解决困难，应该是导演与摄影师之间达成共识。导演是决定大原则大方向的人。如果他说："我要片子看起来壮观。"那么通常得花较多的时间。如果他接受稍不完美的影像，那么你可工作得快一点。和悉尼·卢梅（Sidney Lumet）拍《荧光幕后》，我们提早两星期完成。卢梅有天对我说："很多人不承认这件事，但我们得面对它。导演应该决定工作的进度。"我同意，导演以两种方式决定进度，一是他对品质的要求，二是他自己事前的准备。

知道自己要什么？

是。知道自己所要的，并快速前进。每个人都会跟进。遇到问题时，如果导演很没经验或很无能，他会非常依赖摄影师帮他分担一些导演的工作。因为他若没人可依靠，可能会翻船。此时若不减缓进度，工作品质可能会很低劣。

若导演随便混混，执行制作偷懒，制片又不出面警告，那我很难一个人推动整部片子的进行。因为你要负担别人的工作，又要做自己的工作，有限的时间内留给分内工作的时间就更少了，品质也就更差。相反的，导演若是准备充分，便可事先告诉你他需要什么，你也可早早叫工作人员准备妥当，一切都会跟上进度，甚至提前完成。

在《大法师》和《霹雳神探》中有些场景，你用的是现成的荧光灯，对你似乎不构成困扰，是如何处理的呢？

我对荧光灯做了很多实验和测试。荧光灯有五六种不同的灯管，每种都有不同的颜色。技巧是，别把荧光灯混在其他光线中。只用荧光灯与荧光灯混合。

日光呢？

那要根据你所用的灯泡而决定，有种特别的灯和日光混合时会有完美的色温。你也可以用HMI灯和日光相混。我拍《荧光幕后》办公大楼内的场景时就是这么做的。只要用对灯泡，毋需担

心日光或荧光会造成干扰。不过你可能遇到的状况是荧光灯加上日光。多数大楼内的荧光灯是“冷白管”(cool white bulbs),在影片上呈像会带点绿色。日光和荧光混合时,如果矫正荧光灯,日光便会呈红色,如果校正日光,荧光灯会呈绿色。你不能把它们混在一起。如果能选择的话,遮去日光,只用荧光灯,或换荧光灯管。我倾向换灯管。如果房间太大,只好换别的方法。夜晚时,有种灯你可以和钨丝灯混着用——暖光灯(Warm light deluxe),它比钨丝灯稍偏蓝绿。两种混合起来,就可解决色温的问题。如果你真想适当地校正它,有种滤片不错,肉眼看起来是可怖的绿色,但在底片上它完全恰到好处。

重点就是把这些光加入你正在使用的光之中。

如果你要平衡钨丝灯和荧光灯,便用暖光灯。如果用日光拍摄,遇到荧光灯,那么加些 vitalight(译注:一种 5500K 色温的灯光),也可以使用 HMI。

为什么 HMI 这么方便?

HMI 是日光平衡灯。只能用交流电来发电。它是绝对完美的日光平衡色相。你可以用它们在室内拍摄,而不会有脸孔变红、室外变绿的问题,它是冷光,不会散发大量的热。

大部分的灯与日光相混都会有问题。然而 HMI 不会。相比它所射出的光,它的瓦数实在很小。一个4 000瓦的 HMI 就像一个大型聚光灯(Brute)一样有力。

拍《霹雳神探》时,你谈到自己的电影理论,希望能有场景所应有的样子,记录电影中的一场戏,而非你期待的样子。

视觉上看起来的样子是你决定使用某个实景的主要原因。如果你在夜间走进一家昏暗、诡异、脏乱的小酒吧,发现和你的故事很搭调,那么便可以用这个实景了。若你走进这实景,开始打光,可能会改变整个环境的特色、模样、氛围。所以,如果你能捕捉到这实景原初呈现在你眼中的样子,那是最好不过了。你要怎

么做，那就是技术上的挑战。换言之，如果把那个夜晚昏暗的小酒吧灯光全都大开，它看起来可能完全不同。阴影中完全看不到的细节、垃圾、家具都会呈现在眼前。但在昏暗中，它是绝佳的场景。那是我想用影片来捕捉的。

5247 的底片需要很多阴光吗？或你在暗光下拍摄？

暗调光时，通常不加阴光。通常肉眼看到的就是底片上会呈现的。亮光之下，两者的差距较大。若是打很多光，增大曝光量，仍希望它看起来很暗，那就得判断一下自己的作为能达到什么效果。电影总是给我惊奇的感受，全看如何曝光。我倾向过度曝光，那是较安全的做法，也喜欢得出来的效果。我喜欢色彩丰富饱和的负片。拍《露雳神探》时，曾喜欢非常淡薄的负片。现在则相反，我喜欢饱满的负片，有更多的宽容度。如果我想减低饱和度，可以用滤镜，而不是采用曝光不足的手段。如果必须曝光不足，我想我和其他人曝光不足之量一样多。但我做过度曝光时，是因为我喜欢那种饱满感。

所以你倾向过度曝光，并将它冲印回正常值。

一般而言，我喜欢影片有点过度曝光，喜欢用较高的冲印光。这给我和冲印厂更多的宽容度，毋需对曝光值过度严苛。我是说，要掌握精确的曝光值是极大的挑战，但曝光的过程中有很多变数，没有那么多时间这么做，只能约略地给冲印厂一个冲印曝光值，再看看自己的判断是否正确。

你是否习惯维持一定的打光比率，较常用测光表或肉眼？

用眼睛看。

学校教你用测光表？

学校教育是很好的基础，它们给你技术上的知识，教你如何处理形式。学到法则之后，就可以从那里开始扩展。但涉及灯光的事，我相信自己的眼睛。我很严格地将整部影片的曝光值或主光亮度固定在一个特定值上。我会决定整部片要以 30、40 或 50

烛光来拍摄，大部分场景我都会如此曝光。一旦开始拍一场戏，这场戏的特质需要更多的光，我会确保每个镜头或角度都维持一个较高的定值。

维持一定值烛光数，所以你也可能有恒常的光圈值。

一般而言，一部片子有我固定用的光圈值。那通常取决于我所用的最低感度的镜头的最大光圈值。所以，我可以随时换镜头，毋需重新打光。如果最低感度的镜头是 *f*2.8，要用哪种曝光值？如果最低感度是 *f*2，可能用 *f*2 拍完整部片。如果用伸缩镜头，可能会用 *f*3 或 *f*4，随镜头而定，毋需重打光。

所以节省很多时间。

如果开始时用 *f*1.4，导演忽然想换个长的透镜，灯光就得全部重打了。

要如何打亮大场景，如《大法师》中的教堂？你有特别方案对付这类情况吗？

没有。大场景打光必须视建筑物和实景本身的状况而定。如果已有不错的实际光源，只需再增补加强，费工不多。但那个教堂就得花点工夫了，我们用弧光灯从染色的玻璃外射进来。

不过你仍维持教堂原来的面貌，它很暗，而且有种温暖的光彩，你的做法是否和小场景打光的做法一样，只是规模加大？

大场景打光还必须考虑经济效益的问题。我也很想说："给我 6 个高台，放上 6 个大型聚光灯在每个窗户外。"如果要求这么大量的器材，得有个好理由。有时用大型器材反而节省时间，如此就平衡了开支。但小场景拍摄时，该有的器材都在你车上了，如果还有问题，应说出来："这场地不合用，咱们再找个地方。"或是："可以在这里拍，但可能很花钱。"你必须让制作组了解这事。

我喜欢从小规模工作开始思考。我会先想想什么是不需要做的，然后从那儿开始。如果我只需换换房间里的灯泡，就这么做。要是这不是个好方法，便再想下一步该怎么做。

在《大法师》里，开场时，我们尚不知道会发生什么事，就已感受到邪恶的氛围，你是如何在视觉上制造这种效果的？

这部片子预设的理论是写实主义的。但我们所做的是稍做增益的写实主义，倾向于神秘感。换言之，全片都用反射光、柔光。我过去都把灯架在眼睛或眼睛以上的高度，但这部片子的灯却架在低处，非常低。“神秘光源来自下方”是有点陈词滥调，我们也不想如此，让光和影落在鼻子上方。所以，我们只是把灯源调到比现状更低一点的位置，增加一点神秘感。

你稍偏离了平常打光的方式？

从头顶打光并不是房间内打光的常态，不过也不邪恶；但把光放得非常低的时候，就有点鬼气了。另一个技巧是轻微的摄影机运动，当摄影机理不该移动时，让它向前推进或慢慢地向旁边移动。你不会意识到，运动得很不明显，但却使观众感到不安。

此外就是演员的面孔与他们说话的方式。这部影片中有很多细微之处，有许多精彩的表演。在你第一次饱受惊吓时不会注意到这些细节，但看第二次或第三次的时候就会发现它们的精巧。

片中的特效呢？大部分特效片段在拍摄时必须使演员在某种背景前演出，以方便冲片时可做效果处理。

最困难的可能是人物浮升的景。你必须打光以隐藏铁丝。我拍广告时学到一个老把戏，把铁丝漆成明暗相间的点状，它们便会消失不见，效果很好。惟一的问题是，墙壁是单一色彩，又必须部分打亮、部分维持暗调。如果墙壁是有图案有花纹，事情就很完美了。

那是最困难的特效？

不。最困难的是显现出呼吸时的雾气。困难部分来自我们不使用背光的决定。不使用背光的原因是因为我们常常仰拍，又不想常常换灯。所以让电工控制一盏藏在演员身后的灯，当演员

的呼气从嘴巴出来的时候，把灯照射在呼出来的气上，而不打到他脸上。

把灯转向？

用一小片纸卡遮掉一部分。然后跟随演员摇转。演员走位范围很大，所以得花一番工夫才能跟上他们。我们彩排了几次才拍。这片子中有许多不为人知的细微技巧。

如果我记得没错，卧室中惟一的实际光源是床铺两边的两盏壁灯。你如何从那两盏灯做出所有的光？

每个镜头每个角度的打光方式都不同，有时会看到天花板，有时会看到三面墙。

那个场景有活动墙吗？

完全活动的，整个布景可以旋转。我试着维持光源打光，用许多小灯，我会把 Inky-dink 小灯挂在布景旁或藏在桌子的一端，床和桌子中间也有一个。

《大法师》制作费远超过预算好几倍，摄影师是否受到什么压力？是否影响到他的工作？

每件事都有压力。进度的压力一定会有的。很明显的，这部片子不可能按进度完成。除了制片公司，每个人都看到这点。导演的态度是："让我们把它做出来。"我们没有向任何人抱怨。导演想确保每个效果都能成功。当你这么要求的时候，得花很多时间。

《霹雳神探》看起来像是采用自然光在街头拍的。但实际上你架了很多灯，能否解释一下你的做法？

打光的原则是增强实景震撼我们的部分。找到一个合意的景，然后问自己："如何捕捉这个情景？"没有高感度的镜头，我无法单靠实际光源来走入实景拍摄；我必须加亮到能拍摄的光度。有时候只有换换灯泡就可以了，但常会把灯头烧坏。因为多数场景的电线并没有足够电容量来负担那么亮的灯泡。你会根据实

际情况想出不同的方法。大方向是设法得到我们肉眼所见的面貌，在必要的地方加灯。我多半用小灯。混合使用反射光与直射光。对这部影片，我不固守任何成规。

基本上，是一个"增补"的过程。你不想打很多光破坏原有的氛围？

对。另一方面，有许多场景，你只要再花一点工夫，在灯光上动点手脚，看起来就会比原来出色许多。或许原有的光线使整个房间看来很有趣，但人脸则不好看。你要做的便是调光，使人脸看起来更有趣，但仍维持房间原有的氛围。那是以前我常说的："如果光线不错，就保持原状。如果不够好，就把它修得更好。"

你很在意肤色吗？在摄影棚内比较好控制，但像《霹雳神探》那样的实景拍摄，似乎就有些麻烦。

我总是以肤色为优先考虑对象。因为镜头中的其他事物可以是任何一种颜色，惟独肤色看来必须像肤色，除非做特殊效果。如果要某人看来像个鬼，就让他的肤色呈蓝色，如果场景是在月光下，脸色也会偏蓝，靠近火光，脸色则偏暖色调。当放映拷贝出问题时，常是因镜头间的肤色无法衔接。脸与白墙是致命处，颜色不连时，在脸与白墙上马上显现出来，其他有颜色的部分都不会这么凸显错误。

在技术上，我对自己及工作人员都很挑剔。因为你必须能控制技术上的问题才能在艺术创作上有所发挥。我喜欢校正镜头的色感，这是为人所忽视的。我要知道摄影机、光线、镜头做了什么。我知道某些人不那么做，但也有些人比我更苛刻。

我在你的作品中没看到任何不连的肤色，你是否在这个方面费了很多心力。

你必须花力气去关注这件事。我有个室内景的冲印拷贝，人脸呈蓝色，那使我非常困扰，理不该如此。放映拷贝中仍有几个段落没修正过来，我为此和冲印厂翻脸。那是显而易见的错误，

绝对是冲印厂的责任。

一般而言，你对冲印厂有些什么要求与期待？

有两个层次，一是制作阶段，我希望和冲印厂每天都能有良好沟通。我喜欢挑选一些冲印光值，经测试后，固定使用其中几种光值。我会调整以配合冲印光线，如果以单光冲印，调整起来就容易得多，没有理由不保持每日的负片和工作拷贝在同一水平之上。我喜欢使用同一架印片机，因为每台机器都有细微的差异。我喜欢在一天收工后打电话给冲印师，告诉他这场戏的内容、我想要的效果、影片看起来应该如何如何。隔天早上，再打通电话给他，他会告诉我："正如你所想的。"或："有点过度曝光。"或："有点偏绿。"等等。

另一个阶段是在完成时冲印放映拷贝，他们应尽其所能以最快的速度冲得最漂亮，完成你的要求。他们会有许多理由推三阻四，告诉你不可能有时间修改不连色的错误。你必须要求他们在限定的时间内达成你的要求。

我相当能表达自己对印片的要求，能和负责各个阶段的技术人员沟通。

那很重要？

很有帮助。这行业里，无论是哪个层面的沟通都得力求清晰。因为，如果有个人诠释的空间，得到的结果可能就不是你想要的。重点是，你的说明要特殊化、具体化，那么就能达到你的要求。如果这么沟通，工作仍未完成，再来发脾气。

纽约特艺彩色的奥托·巴洛尼（Otto Paoloni）曾在豪华冲印公司工作，为我冲了《霹雳神探》等片。他是个模范，冲印师应该向他学习。

Straight Time 是部极有趣的电影，是在洛杉矶拍的，但看起来不像在当地拍的电视剧，那是你的成就。我想知道你如何使洛杉矶看起来有别于一般的电视剧。

首先，我决定使它看起来不像洛杉矶，选择电视剧上没出现过的地点，也想避开到处充斥的电视电影工作人员，使拍摄工作较顺利。再来就是决定影片的风貌。我希望它看起来是好勇斗狠的，不要它像《霹雳神探》，希望它超过那部片子，但它看来仍要像在洛杉矶——日光之地。重点就是要找到合适的地点，从合适的角度来拍，还要合适的服装与车辆以造出合适的颜色。所有元素都以颜色为主要考虑。我们有个很好的美术设计史蒂文·格兰姆斯（Steven Grimes），他了解我们想要的风貌。提供了摄影所需的各种元素，一旦有了这些，工作就变得十分轻松。

这部片子有种不舒适的感觉。在洛杉矶这么一个充满阳光的地方，要造出那种风貌实属不易，你是怎么办到的。

我们常在阴天拍片。那时正值春天，早上多云。得选择合适的光线，在逆光中拍摄。冲印时我们选用的滤镜颜色不是很明亮美丽，色彩较不丰富。室内景的氛围更造就了全片的气息。你可以完全控制室内景，使它看起来令人不适，连带地这种情绪就会延伸到室外景，最重要的是颜色的选择，然后才是曝光、镜头等问题。

片中的夜间外景，你用实际光源拍摄，或再加光？

好莱坞大道的场景大多用实际光源拍摄，除了少数几个例外。当达斯堤（Dusty）从好莱坞大道打电话出去的时候，我在他头发上加了一点红光，看来像是霓虹灯来的光。但无法分辨，我喜欢那小小的一抹光线。红光也补了一点脸光。

汽车旅馆停车场的那场戏呢？

全部的光都是打出来的，那是我打光打得最好的一场夜戏。

这部片子中的夜戏很惊人。

是的，它是我最好的几部作品之一。

景中有很大的景深，照顾到所有的细节，真正捕捉到那种氛围。

我们把光打在汽车旅馆及车子上。那原是全暗的，实际光源太微弱。达斯堤和我对某个光区有很大的争议。后来我们互相妥协，我作了些改变。开始拍摄时，我打亮太多背景区，分散了观众的注意力。后来我减了一些光。

《真实的告白》是部古装片。你如何把自己的风格融入旧时代的洛杉矶场景？曾用特别的滤镜和灯光吗？

片子开拍时，我心中有个预设的样子。我不想拍陈词滥调的旧时代电影。当我说"俗滥"这词，指的是所有古装片共有的柔焦散光与棕褐色调。我想要有所不同。导演乌鲁·葛拉斯巴（Ulu Grosbard）也希望这片子看来是不久前刚发生的故事。他有个理论，如果你希望某部片子看来老旧，就要把观众推离"刚刚发生"的现实感。我不完全同意这点。所以，我直接拍摄这部片子，没加任何东西在镜头前，惟一的加工是增多光线的反差，光很柔和但反差不小。我试着处理黑影，没必要全片维持相同的模样，所以我并非从头到尾都如此处理。每个场景、房间、每一刻都有它自己的光线风格。在现实面上，若是减低这部电影的饱和度，做色相调整，可稍稍中和那反差的效果。如果我喜欢那种结果，就维持原状。结果后来我们保持了拍摄时的设计。坦白说，它的效果很好，我不好意思减低它的饱和度。从个人的立场来说，我不想破坏自己的作品，它的色彩如此丰富，减低饱和度也减损了画质。

你是否用过高感度柯达底片 5293？

我用 5293 拍《窈窕淑男》。它是第一部完全用 5293 拍的片子。我现在拍 *Visionquest* 用的是 5294，较新，是改良的。

和 5247 相较，5293 有哪些特色较合你意？

5293 感度较高，所需之光较少，色彩不像 5247 那么鲜丽。它比较柔和，较不饱和，不像 5247 的反差大，影子中有较多光。它很适合在反差低的区域用实际光拍摄，特别是晚上。

这种底片似乎正符合你的摄影哲学。

视情况而定。最近五年我改变了一些。我的摄影愈来愈明亮，景深愈来愈大。最近我常把光圈收得较小。这种底片允许我这么做。拍《窃窕淑男》时，我的光圈值差不多是 *f*3.2 或 *f*4，过去我会用 *f*1.4 或 *f*1.8。所以，事实上，我用等量的光，但是更高感度的底片，使光圈能缩小些，而非减少光量。

那是最大的方便处。

得到更多的景深。不过在光学带上 5293 看起来不若 5247 那么好。它也没有饱和度上的宽容性，因为它本身已经不饱和了。所以我不会对 5293 做减饱和处理。除非我拍的是旧时代作品，需要那种风貌。

你曾使用色相调整的技术，用过机内色相调整吗？

我个人对机内色相调整不感兴趣。我看过机内色相调整的展示带，不喜欢它的效果。他们说使用机内色相调整拍夜间外景时，可以将暗影部分的曝光增多些，但如此也增加了底片的雾状和颗粒结构，我觉得很丑，我喜欢比较浓的黑色和景深，机内色相调整恰恰使所有东西变得非常平面化。但有人紧紧拥抱这种技术。它就像别的工具一样。

Panacam 这种工具如何？

我没有拍过电视录影带。那可能是派娜维馨要打入录影带领域的产品。它提供你用原来熟悉的方式工作。不过我认为那不是很必要，只要稍微适应不同的工作方式就可以了。

那种感觉是能给录影带更多的电影感。

那种事从来不可能发生，只有录影带的解像力变得和电影一样时才有可能，还必须能使电子颗粒不在强光时爆掉，这是录影带和电影的差别。拍摄的方式不可能改变拍摄的结果。

你对加勒特·布朗的 Skycam 熟悉吗？

那真是惊人。你可以拍摄原本需要架设轨道的大区域，可以

拍摄直升机航拍的镜头，从地面直直上升，有更多直升机不能做到的拍摄方式供你选择。你可以滑过汽车、建筑物的上空，在另一边下降。它很像一座升降机、直升机和稳定器的结合体，可以左右摇摄360度，上下摇摄180度。高度从地面到主控缆线所能升至的高度。所以，只要你能架设缆线，摄影机就能到达。

最近有没有什么新技术的发展令你印象深刻？

特艺彩色冲印厂有种极棒的新技术。那是史特拉罗、罗图诺(Ciuseppe Rotunno)和一个技术人员在罗马冲印厂发明的，它减低色彩的饱和度，正是我希望在《真实的告白》中做到的。我用这种技术处理《窈窕淑男》的所有放映拷贝。你先对印片做色相调整，然后用黑白药水重新冲印，会得到原来的黑色，会有浓稠的黑色，但不饱和的彩色。我把《窈窕淑男》的中间正片(Interpositive)做如此处理，但并不是所有的冲印拷贝都如此，只要一次这样的手续便可以了。史特拉罗对每个拷贝都如此处理，那比较花钱花时间。《窈窕淑男》也是赶着上片，但我觉得放映拷贝太糟糕，反差太大，想改善一下，所以试了这个手续。我想第一次有人如此处理中间正片。我们对中间正片做色相调整，所以放映拷贝已有这种基础，再将每份拷贝放入这特别药水中冲洗，它叫做ENR，是减饱和的新过程。当你要复制放映拷贝时，一切看起来较柔顺。一般复制拷贝往往反差极大，看起来完全像另一部片子。

你以前曾和悉尼·波拉克工作过，你对《突围者》(*The Electric Horseman*)采取什么策略？

我们追求真实，但"漂亮的真实"，那是悉尼的理论。他所有的片子都期望如此，不必然追求写实，因为他比我更倾向剧场式的风貌。他不要事物看起来脏乱，所以那是我们拍《突围者》的方向。我们捕捉身处的场景，但总试着使他们看起来悦目，超越破败的现实。

你是否用滤片或散光镜？

基本上没有。我用滤网多半是因应故事和场景，在简·方达和罗伯特·雷德福要求稍稍为片子添加点什么的情况下。在那种情况下，我发现细薄的网是最有趣的方法，它仅仅添加一点点美丽，一点点柔和。

那就不是全然清晰的写实了。

有些场景我拍得十分清晰。你可以把两者混合起来，没有人能区别其中的不同。事实上，我记得，从片子开拍到简·方达和罗伯特·雷德福一起在荒野中的戏之前，我们保持了较清晰和精致的影片画质。然后，爱情故事开始，试着让摄影更具抒情风格。所以我常用背光和滤网。

有时人们在开拍之时，心中有个预设的影像风貌，但后来却会改变，或是没有足够的时间来完成它。

很少人会从一而终。拍片时，导演和摄影师之间总是不断地有各种协商会议。你坐下来说："追求不同的风貌应采取什么策略？"开拍第一天，导演会说："把这堆人放在这里，我们何不用广角镜来拍？"你说："等等，这不是我们先前的决定。"他说："但我舍不得放弃这么有趣的背景。"那个特殊的风貌就忽然被置之脑后了。除非导演非常执著小心地维持那个风貌，否则你很快便会离它而去。坦白说，我也不喜欢被锁定在一些事情上，因为那意味着导演对表演及其他应注意的事不够关注。他太过涉入摄影师的工作，而失去对故事发展的控制。

我拍《英雄不流泪》时，悉尼和我讨论了很久，要用中、长透镜来拍这部片子。开拍第一天的第一个镜头，他说："用个 30 厘米的镜头如何？"从变形镜头而言，那是非常广角的。我说："30 厘米？我们先前的讨论作啥用？"他说："我要看到布景。史蒂文·格兰姆斯花了这么多时间搭这个景，我想看到它。"从此我知道，片子的基调已经确定了，那就是，做每个镜头所需做的事，那不是个太糟的工作方式。我会比较坚持的是颜色，你不能在用土色调拍

摄时，突然有个穿红背心的人越过那个场景，那会显得很突兀，不协调。

你得和场景设计、艺术指导及服装设计非常密切地合作。

尽可能地。有几件事我会尽量避免，比如纯白色，服装组为此很烦恼。我用的灯光很不适合处理纯白色物件。我需要正确的色彩，才能打出合适的灯光，而不喜欢太鲜艳的颜色。但有时我也可能让角色穿得大红大绿，这要视故事的性质而定。

《荧光幕后》中我最喜欢的一场戏是在会议室中比堤和彼得·芬奇(Peter Finch)的戏，墙上的蓝绿色闪着诡异的光芒，戏剧效果很强。你能否解释一下那是怎么做的。

那是在纽约市立图书馆的一个房间里拍的。那房间看起来就是那样，我们只在桌上多加了几个灯，此外，无法再架设任何其他的灯。我在那里待了三天，尝试了解我能做些什么。很困难。我们想显现出美丽的壁毯和吊灯，试着找到最简单的做法。我在桌上放了几盏台灯，灯泡约 25 或 40 瓦，看起来不会太亮。我又在吊灯支架上挂了一个灯(这是他们容许的最大限度)，作为比堤的聚光灯，又用了几个地灯打亮壁毯。其余都是实际光。我们把烛台式的壁灯都开亮了。比堤关灯后，只剩下壁灯、台灯及聚光灯照着他。只有一盏灯照到芬奇。当比堤沿着桌子走过去时，他背后是墙上的一片黑影。我加了点边光。当他往回走，背景是墙上光区，我逆光拍他，你会感到他在暗影中，当比堤来到芬治的这端时，我在他头部后方放了一个灯，他来到定位，便把灯打到全亮，使他头部有光辉。再打点光从白卡反射到他脸上。事实上很简单。

但你花了三天的时间来构思如何拍摄？

打光常是工程问题。和卢梅工作总会事先知道要拍些什么，所以会有足够的时间来构思，而不会在拍摄当天走进场景，突然发现导演想到处移动摄影机，你能架灯的位置都很不理想，每件

事都得重做。有时你会遇到这种情形，但和卢梅工作，他会说："这个角度在这儿。这镜头是这样。"你知道自己会遇到什么问题，那很好。

你选择片子的考虑有哪些？报酬？挑战？观点？

我喜欢和合作过的导演工作。或选择我喜欢和他工作的导演。第二个要点是剧本好不好，这很难判断，到目前为止，我都颇好运也颇挑剔。我拍了几部好片，也因个人的事做了一些错误的选择。比如为了和家人一起生活，而不去实景拍摄，有时我愿意为家人作这样的牺牲。不过重点是要挑个好剧本。如果剧本好，但我不认识导演，那么我会和导演碰面，让我的直觉做判断。所以剧本其实是第一要件。除非是我合作过的导演，就可能不看剧本接受工作。我和悉尼·卢梅的关系就是如此。

你所谓的"好剧本"指的是艺术的？戏剧的？商业的？或其他层面？

三个层面都有。如果一部片子只有艺术价值的话，我不会太重视，我喜欢票房成功的片子，希望一部片子有很好的故事、表演，视觉上可以有所发挥。我避免拍喜剧，早年拍了几部，觉得够了。我很高兴自己不再拍喜闹剧。

这很有趣，我们没有谈到你任何一部喜剧。

《呆头鹅》是我最喜欢的一部。它是部好电影，我不以喜剧著名，但拍了三部喜剧后，发现自己倾向用更多的灯，使色调更明亮些。

这是不可避免的。

努力改变也不会有太不相同的结果。《安妮·霍尔》看起来很棒。但即使它的影像不那么好，仍会是部极有趣的片子。

最满意的片子是哪一部？为什么？

我挑不出来，很难，我曾以为是《大法师》或《霹雳神探》，但多年后再看，就不确定了。每部片子都有些我喜欢的也有些我不喜

欢的部分。

是否曾有哪部作品完全合你心意?

如果有的话,我会退休,因为不再有任何挑战可言。我拍了一部我们没提到的片子,它很快就下片了,所以大家都没机会看,就是《黑色大理石》。我对自己的表现很满意,也很喜欢。这是我工作这么久第一部小成本电影。

你是否感受到平常不曾有过的预算压力?

只有在拍摄进度紧缩的几个场景时才感觉到。它需要每个人全力投入,尽可能地追求品质,我不觉得我们牺牲了什么。事实上我们还提早一天杀青,那是很好的经验。我很愿意和这群人再合作。

就影片风格而言,是导演哈洛和我共同决定的。乔·韦伯(Joe Wambaugh)自从哈洛拍了《洋葱田》(*The Onion Field*)后,就对他有充分的信心,他从我过去的作品中也建立了对我的信任。所以他从不干涉这部片子,哈洛和我决定我们要的东西。

什么条件决定摄影师的身价?

这问题很模糊。有人拿得多,有人拿得少。

我们谈的是这行中拔尖的人物,如你这一级。你觉得自己有什么贡献值得他们付你那么多的钱?

从责任的基础上来说,摄影师的工作量仅次于导演。有许多技术问题牵涉其中,你得确保一个场景中的每个镜头要连戏,场景与场景之间要能一气呵成,使片子流畅,必须维持影片流动的主调。你会遇到许多技术上的问题,例如,拍摄电视荧光屏或使用背景放映。决定摄影师报酬的条件是经验与技术,他能确保制片得到他所要的,不致因摄影上的失误有重拍的风险。除了避免错误,制片也追求较高的品质。影像的风貌与品质是观众可以感受到的。一般观众可能不会分辨灯光与构图的好坏,但那会在心理潜意识中产生影响。如果影片在这些层面上表现平平,观众看

完后也会觉得稀松平常。真正在意这方面品质的人就会感受到好坏，他们不知道那是什么，但他们感觉到这些增强了整部影片。我要求的报酬也是基于我在品质方面所能提供给一部片子的表现。

如果你今天才踏入这一行，特别是摄影这一行，你会怎么做？能否给学生一些建议。

这很难回答。我甚至不知道从何入手。这个工业中似乎有愈来愈多的电影工作者，愈来愈多的电影专业的学生，他们更聪明、更警觉。他们在年轻时学到更多东西，更早做准备。外面的竞争很激烈。如果重来一次，我也不知道自己会怎么做，可能会和我敬仰的摄影师联络，坐在一边尽可能地观察学习。一旦谋生的工作开始，我就不知道还有什么机会了。

第十章　维多利欧·史特拉罗

我深信，无论何时当你做一项设计，拍一张照片，或拍一部电影时，不管有意无意，它都代表着两千年的历史累积。

维多利欧·史特拉罗（Vittorio Storaro）生于 1940 年，父亲是电影放映师，在父亲的鼓励下，史特拉罗在 11 岁就正式学习摄影。18 岁那年，他成为意大利中央电影学院最年轻的学生之一，21 岁就已担任助理摄影师。作为电影摄影师，就像他所形容的，“以光线书写”是他一生无悔的事业。

史特拉罗是同侪中最受敬重的摄影师之一，这主要来自他对工作的专注和热情。而这些特质也经由光影的魔法投射到银幕上。30 岁是大部分摄影师还在摸索、学习技巧的学徒阶段，但史特拉罗在这个年纪就已经拍了贝托路西的《同流者》——一部风格、形式、内容都已臻圆熟的大师级作品。而他和贝托路西接下来的几次合作，也成就了几部 70 年代最具魅力的作品，包括《巴黎最后探戈》、《一九〇〇》和《月神》。但他的才华一直到科波拉的《现代启示录》公映之后，才在国际上广为人知，这部电影也为他在 1979 年赢得一座实至名归的奥斯卡最佳摄影奖。这部电影可能是他摄影生涯中特别令他身心俱疲的作品，但他仍成就了切合剧情基调的视觉效果及风格。

他最近的作品《烽火赤焰万里情》（此片为他赢得另一座金像奖），以及《旧爱新欢》，展示了他驾驭不同类型作品的创意和想像力。《烽火赤焰万里情》是戏剧性浓厚的史诗电影，展现的是好莱

坞优越的工业传统。另一方面,《旧爱新欢》却是一则近乎幻想的甜美罗曼史,而史特拉罗以超越传统、五彩缤纷的灯光来渲染这份浪漫。他的摄影机也始终以催眠般的方式运动着。

这是两部风貌迥异的电影,而它们都在一位视野特别并极具创意的摄影家手中完成。才不过 44 岁的年纪(1984 年),史特拉罗的创作水平已经是许多摄影师穷其一生都无法达到的。

作品年表

1968　《年轻,年轻》(*Youthful, Youthful*)

1969　《网球俱乐部的罪行》(*Crimes at the Tennis Club*)

《蜘蛛策略》(*The Spider's Stratagem*)

《有水晶羽毛的鸟》(*The Bird with the Crystal Plumage*)

1970　《同流者》(*The Conformist*)

《安尼亚的冒险》(*Adventure of Enea*)

1971　《可惜她是个妓女》('*Tis Pity She's a Whore*)

《白羊座的坏日子》(*Bad Day for the Aries*)

《爱的实质》(*Body of Love*)

1972　《欧兰朵的冒险》(*Adventure of Orlando*)

《巴黎最后探戈》(*Last Tango in Paris*)

《蓝色帮派》(*Bleu Gang*)

1973　《体热边缘》(*Malice*)

《佐丹奴·布鲁诺》(*Giordano Bruno*)

《全体一致》(*Identikit*)

1974　《脚印》(*Footprint*)

1975　《一九〇〇》

《丑闻》(*Scandal*)

1976/77《现代启示录》(*Apocalypse Now*)*

1978　《难补情天恨》(*Agatha*)

《月神》(*Luna*)

1979/80《烽火赤焰万里情》(*Reds*)*

1981 《旧爱新欢》(*One from the Heart*)

1982 《瓦格纳》(*Wagner*)

1983 《鹰女》(*Ladyhawke*)

1987 《伊斯达》(*Ishta*)

《末代皇帝》(*The Last Emperor*)

1988 《塔克:其人其梦》(*Tucker: The Man and His Dream*)

1989 《大都会传奇》(*New York Stories — Life Without Zoe*)

1990 《狄克·崔西》(*Dick Tracy*)

《遮蔽的天空》(*The Sheltering Sky*)

* 奥斯卡金像奖最佳摄影

怎么对电影摄影发生兴趣的?

这个嘛,不是我自己的决定,我父亲鼓励我去研究摄影。

你父亲是做什么的?

我父亲在意大利一家大公司担任电影放映师。后来我发现摄影能让我表达自己。今天我可以很诚恳地说,我惟一能做的,就是用光线和影像来表达自己。

事情就是这么开始的。父亲试着鼓励我到教授摄影的学校就读。但一个人在14岁的年纪仍是懵懵懂懂的。

他是否觉得你在这个领域有天分?

不,我相信他是为了他自己。摄影是他未能实现的心愿,因此驱使下一代来完成它。但我很高兴他当初这么做,因为在过去几年,我确实发现了我自己。

对我而言,摄影真的就代表着"以光线书写"。

你是说以光线作画吗?

不,不完全是。对我而言,是以光线书写,而在某种意义上表达我内心的想法。我试着以我的感觉、我的结构、我的文化背景来表达真正的我。试着透过光线来叙述电影的故事,试着创作出

和故事线平行的叙述方式，因此透过光影和色彩，观众能够有意识地或下意识地感觉、了解到故事在说些什么。多年来我一直认为只有光线是最重要的。我很在乎的是，我所使用的元素使我的想法、我对光线的运用与观众之间隔了一层。我指的元素是不同的镜头、摄影机、底片、冲洗、印片，以及放映。这些东西对清楚表达自我多多少少是种阻碍，同时也扰乱了我在故事中想告诉观众的。

因此，我跟着导演卢卡·隆康尼（Luca Ronconi）有段极其有趣的剧场经验。他问我愿不愿意和他在剧场里共事，因此我暂时放下电影，在剧场里工作了一季。你也知道，有时在拍电影时，在室内打好灯光，由于使用了某些滤镜，到了影片放映时，那些色调、色彩、明暗都会改变。我很想让观众分毫不差地看到我的成品。这是我为剧场工作最主要的考虑之一。而且，我也想知道为什么剧场中打灯的方式长久以来都没有改变。

我做了两出舞台剧，这个经验让我发现，我在电影中不只是用灯光来表现。灯光只是最主要的工具，一切的开始。而镜头、摄影机、负片、正片——任何能影响最后呈现影像的元素，都和我想要表达的有关。当我发现这些时，我感觉真正了解摄影了。

这么说，剧场的经验让你受益匪浅啰？

没错，我们谈的是光线，而光线本身是一种能源，你很难单靠能源来传达感觉，必须将它转化为另一种形式。光线会被物体或人阻挡，经由某种镜片记录在底片上，然后冲印出来。这就像作家的纸笔或画家的画布一样。而这些元素不会对我的表达能力或我所想说的形成障碍，就像用以表现艺术的画笔或钢笔一样。这个发现对我而言极为重要。

你在爬上第一摄影师之前曾经努力钻研并且拍了很多短片。

是的，我花了9年学习静照和电影摄影。之后，马上成为最年轻的第一摄影助理和助理摄影师。又过了几年就升上了摄影

机操作员。后来，意大利的电影工业跌入谷底，我有两年没有工作。

那是1963到1964年，意大利的电影工业在那段期间制片陷入停顿，财务也出现危机，是吧？

制片业一片萧条，我跟的摄影师也失业了。那段停滞让我有机会针对我在学生时代没学到的，来自我研究、进修。特别是在学生时代只是为学习而学习，所得到的总是局限在那些你必须学习的人名、日期、事物等等，学到的主要是一些技术上的知识。因此我利用那段萧条期来充实自己的人文素养。这令我对如何运用自己的技术知识有清楚的概念。那是我一生中重要的转捩点。就像其他人一样，我不认为事情都是一蹴可及的，人总是随着自己的能量运动的方式而有起起落落。你愈能回归到自己的根，往后你在人生的山峰上就能爬得愈高。有一回我做了一件很重要但却大量消耗能量的作品，当时我真的觉得需要停下来重新充电，回头再继续钻研，或拍一部和过去的作品截然不同的电影。我试着让自己往后退一步好重新获得能源，甚至重头开始在生命历程中也是很重要的。在这个阶段过后，我又从摄影助理开始做起，而我也在此时因《革命之前》遇见贝托路西，那次之后，贝托路西又要我回来跟他合作，自此有了新的开始。当初我如果没有经历那段危机，如果没有重新出发，后来就不会有机会与贝托路西合作、成长。

康拉德·霍尔早年曾和特德·麦科德合作，他说麦科德每次接拍一部新片，感觉都像是头一回干摄影师一般。

这种感觉对摄影师来说是很重要的。我记得我所拍的每部电影第一次放映时的情形，尤其是我的处女作。每当第一个画面就要出现在银幕上时，我总是感动莫名。你可以看到影像动了起来，像魔法般地再现。这时银幕上演的是什么已经不重要，能看到影像已经够神奇的了。当光线穿透胶片及放映室内的黑暗，银

幕上出现影像的那一刻，过去的一切辛苦都烟消云散。之后，你可以分析、讨论影片的好坏或其他，但那一刻真的是太美好了。

我承认，在每部影片开拍的头几天，我都很惶恐。因为每次我都希望有些进步，我试着让自己有这个能力，否则永远一成不变是很无趣的。万事开头难，每部片子的开始都是很辛苦的，这会一直延续到你摸出头绪为止。等你弄清自己想要的，而它也呈现在毛片上了，就可以放手去做。日复一日，都必须保持高度专注，否则很容易分心。每当我读了剧本，和导演讨论过，心中有了一个初步的方向之后，我试着去理解如何由摄影的观点将故事的意像概念化，也试着抓出故事的重点，以及如何由象征的、情感的、心理的、真实的及自然的角度呈现。这是我的方式。

这是你作为电影摄影师所扮演的角色？

是的，如果不先做这些功课，我想我拍不好这部片子的，因为我弄不清自己在做什么。在我抓出方向之后，我也向导演就摄影方面提出我的看法。如果我们达成共识，这就是我的方向，我的结构，从一开始就很明确了。当然，由于身边的事情不断地发展，每部电影也跟着我们一天天地有变化。所以说，主要的计划和结构非常重要，因为它是你拍片时把持住方向的指标。有时候，你可能会看到一些比你想做、想说的更棒的点子，但那些东西很可能让你从主要的构想上走岔了。因此，你在选择适合故事的灯光、调子、感觉及颜色等等时，必须非常坚定。当你写一本书的时候，书中每个章节的重要性绝对比不上整本书，但如果有一页无助于读者了解下一页的内容，那么，那一页对整本书而言就可有可无了。

你指的是一致性？

我指的是作品本身的一致性。自从你有了一个主要构想的那一刻起，就必须试着将它理出头绪，好能和别人谈论。有时候，你有了构想却不一定能清楚表达。所以，我在前几部影片里都试

着把我的构想形诸文字，好让它们能够更清楚。因为当构想成形之后，你必须非常具体地和导演、制作设计、服装设计等人沟通，所有的人都得步调一致。之后，从影片拍摄到 A 拷完成的整个过程，就是一条不能中止的弧线。只有在 A 拷完成的那一刻，你才能说："我完成了这部影片，它就在银幕上。"在冲印厂，你可以用特殊的技巧将负片上的影像以你想要的样子呈现出来。我通常会要求冲印厂用不同的方式来冲印我不同的作品，每部都有差异。但有些根本的东西已经成为表现方式的一部分，在我每部电影中都会出现。我就是这么一个人，和任何人一样，总想借着某些事物来表达自己。

1968 年的处女作是我生命中重要的一部分，就像我的初恋一样。那是我头一次有机会在一出完整的"歌剧"中表达自己。在那之前，我拍过几部短片，但是剧情长片让你可以更扎实、更完整、更独特地去表现。我当时每分每秒都尽可能地到场。我告诉我自己："维多利欧，留神了，这可是你绝无仅有的一刻。你将来可能拍出上百部更大或更小、更好或更糟的电影，但这别具意义的时刻可是稍纵即逝。"在往后的作品中，你会发展出不同的东西，但那和第一部作品的意义完全不同。我记得第一部电影杀青前两天，我哭得像个婴儿一样，朋友问我发生了什么事，我告诉他，那是我生命中最美好的时光之一，而我也即将失去很重要很重要的东西，那就是"第一次"的单纯。

之后我所有的作品，像是《蜘蛛策略》（*The Spider's Stratagem*）、《同流者》、《巴黎最后探戈》、《一九〇〇》，以及《现代启示录》，其中的表现方式，几乎都可说是从第一部作品中衍生出来的，我不过是进一步发展当时的主要概念。我想第一部作品就像是个标记一样。

所有的元素都在初试身手时就展现无遗？

没错，就像我的指纹一样，永久不变。在初试身手之后的作

品，我也不过是任取其中的元素将它发扬光大。我试着让它更清楚、更具规模，也更显眼。这样的演化在黑白转换为彩色之际尤其明显。因为人为力量和自然力量的冲突一直是我感兴趣的概念之一。白天与黑夜的冲突，阴影与光线的冲突，白与黑，科技与能源，这些都是你可以在我身上或我的作品中看到的。两种不同的事物或两极之间会有冲突，只因它们是两相分离的，当这两极回归一体时，就会产生平衡，而那将是最美妙的事。

事实上，你可能也注意到我在《蜘蛛策略》、《同流者》和《巴黎最后探戈》中所用的一个象征，在这几部片子里出现的灯都是圆的，那象征着一个球，意味着两个一半的事物组合在一起。任何形式的圆一直是我喜欢用的象征。从第一部电影开始一直到《现代启示录》，我一直在探索两种不同能量之间的领域。在《现代启示录》中，我想呈现康拉德（Joseph Conrad）在《黑暗之心》（*Heart of Darkness*）中的主题，也就是一种文化加诸于另一种文化的负担，我试着表达自然力量与人为力量间的冲突。完成《现代启示录》这样的重量级作品之后，我觉得该给自己生命的第一章划下休止符。对我而言，在那样的经验之后要再出发并不容易，因为已经很难有足够的灵感和能量让我重新开始。就这样，我再度停下脚步，逃避到我的过去中，躲进学校的书本和知识里。我找寻"色彩"对我的意义，研究所有色彩的意涵，以及所有关于色彩的理论。我将我的研究形诸文字，而这也成为我生命中重要的段落。能够重作学生，能够回归自我，找到自己当下的定位，都是非常美妙的事。因为我过去从来不知道自己的定位，只知自己由何处来，却不知该去向何方。那回对色彩的探索，让我再次找回前行的力量。《月神》是我在这个新阶段的头一部电影，就以色彩为主要象征。露娜（月神）这个名字在心理分析学上是母亲的象征，当我了解这点，试着以这个角色的颜色作为象征来呈现角色本身。至于灯光，我试着营造出角色的深度，试着赋予角色厚度、堆砌出

他们的分量，试着让观众觉得可以在银幕上触到角色。我指的并非三度空间，而是赋予角色分量，以及个性的呈现。但在《月神》中，我主要还是在运用色彩的象征。

你所说的“象征”指的是什么？

在心理分析中，每种颜色在情绪上都有特定的意涵。这不是我凭空捏造出来的，而是科学家和研究人员观察到的。换句话说，如果你梦见黄色和红色事物，那就代表了一些特定的意义。因此，我在《月神》中就运用这种色彩象征的理论来呈现角色的情绪。我第二次运用这种手法是在《旧爱新欢》中。我在这部电影所关注的是色彩的生理学，也就是说，人类是如何对色彩反应。人体暴露在光线和色彩中已经数千年了，自打开天辟地起，人类对光和色的反应基本上只有一种方式：当你处在光线（或黄色）之中，你就有了活力，就必须工作；当你处在黑暗（或蓝色）之中，你就需要休息。自古至今，人体一直是处在这种日夜的循环中。今天科学家已经证实，我们的身体在特定的颜色中会起变化，身体对不同的颜色会有不同的反应，或更有活力，或更松弛，或更压抑。甚至连血压都有可能起变化。因此，在《旧爱新欢》中，我就试着透过颜色的情绪来建立角色的情绪。

你是如何训练自己？如何能以这么特别的角度去思考？

举例来说，当科波拉和我讨论《旧爱新欢》时，他告诉我，故事非常简单而写实。影片的背景设在拉斯维加斯，当我们到那儿勘景时，被当地的景观给震慑住了。拉斯维加斯有数不清的灯饰，而这全是为了让你的精力源源不绝。我们刚才也正谈这个话题：身体对明暗的反应。在拉斯维加斯，你完全感觉不到黑夜的来临。

灯光基本上已经取代了阳光。

没错。在旅馆或赌场里看不到太阳，自然就不会想出去走走或透透气。因为所有的窗户都被漆成蓝色，你觉得外头没有阳

光，便只想待在屋内赌博。他们运用色彩的原理，对人体产生潜意识的刺激。面对这样一个背景在拉斯维加斯、以人们的激情和感情为本的故事，我决定运用色彩生理学来建立影片的调子。

我记得当初并不明白贝托路西为什么给他的片子取名《月神》，但突然间我想起，"露娜"（月神）意味着母亲，这也正是关键。因此我试着以光影、色调，透过色彩的象征来呈现这个故事。而当我为了准备拍摄《现代启示录》研读康拉德的《黑暗之心》时，我自问，这本书在说什么？主要的概念是一种文化对另一种文化的压制，两种文化之间的冲突。我也自问，要如何呈现这个主题？我认为那是自然力量与科技（人为）力量间的差距，这也就是我思考的起点。谈到《同流者》，影片的时代背景是个高度幽闭恐惧症的年代，也是个独裁的年代。拍《同流者》时，我们主要的想法是，每场室内戏都以实景拍摄，但窗外的景物却脱离真实。因为在那个年代，所有的承诺都很伟大，但能实现的却是少之又少。因此，我们在窗外布置了虚假的陈设或绘制的景片。事实上，火车上的那段戏，就是利用背景放映技巧拍摄的。我们希望呈现设定的真实与实际的真实之间的冲突，希望利用灯光表现幽闭恐惧症和囚禁状态的概念。光线和阴影是截然二分、泾渭分明的，我便是运用了这个原理。这也就是为什么在片子的前半部，我打光的技巧是让光影线条分明。而当两位主角到巴黎去时——巴黎对我们而言代表着自由国家，人们逃避独裁统治的地方——我模糊了光与影的界限来传达那份自由的概念。我在后半部彻底改变了灯光的风格，同时也让观众看到和前半段不同的色调。《同流者》在开场时几乎是一部黑白片，但在巴黎的那一段，可感受到不同的视觉经验。光线与阴影在此融为一体，就像两个断片再度合而为一。

《同流者》中所有的夜戏都是蓝色调的，当时我并不确定为何要选择蓝色，只觉得该这么做，后来才明白蓝色在学理上象征的

是什么。《巴黎最后探戈》开拍前，我在那年冬天第一次到巴黎去，当时我看到巴黎在大白天里也灯火通明。因为那里的自然光相当微弱，因此城里总是让人工光源亮着。这两种光源的冲突（自然的与人工的）给了我不同的波长和振动，可呈现的不同照明度，以及可取舍的不同颜色。而我也开始了解以这种小镇为背景呈现这样一个故事的重要性，最后我选择了橙色。这又是由于不同的波长或能量促使我作了这个选择，而那里的高波长所给我的印象是，与热情有关。我们开始将空屋漆成橙色，运用冬日微弱的阳光。阳光所表现出的是极暖的色调，而紧邻日光的人工光源营造的也是这个色调。橙色与热情、感动有关，《巴黎最后探戈》拍摄的想法就是这么来的。

在《蜘蛛策略》中，影片的拍摄策略是由故事本身联想到的。那是个虚构的故事，但我们希望它看起来像个真实事件。由于故事的背景设在一个小镇，因此我们希望把影片外景地所在的小乡村当做一个大型的舞台来运用。我们用的颜色非常强烈而单纯，这是我头一回和贝托路西合作，也是我头一回离开米兰、罗马这样的大城市，下乡拍戏。城里的烟、雾就像一层滤镜，让人对物体的颜色看不真切，看不清日落的红色、水的蓝色，或草地的绿色。因此，能在纯净的空气中观察大自然的真实颜色，同时远离市井的喧嚣去倾听，实在是难以言喻的情绪体验。当周遭环境充斥着汽车、空调、电视的噪音，人们已经失去了倾听的能力。可是如果你拿掉这些噪音，突然间就可以听见枯叶飘落、风吹树动的声音，那会是非常重要的感官发现。《蜘蛛策略》的视觉风格就是来自这样的体验。

作为这一代电影摄影师，我们拥有前辈们积累的经验。没有他们过去的成就，就没有今天的我们，这是毋庸置疑的。甚至在这些前辈之前，还有更悠久的绘画传统。打从原始洞穴的第一幅壁画、埃及人的第一幅图，或法兰契斯卡开始，人们就借由特殊的

风格以各种不同的方式来表达情绪性的故事或图像。我深信，无论何时当你做一项设计，拍一张照片，或拍摄一部电影时，不管你有意无意，它都代表着两千年历史的累积。因此，我们应对过去的传统有所认识。同时，我也认为要求一位画家照着以往的风格依样画葫芦，或是要求一位摄影师一成不变地模仿某部影片的风格，那都是不对的，因为不可能有人办得到。原因何在？因为相同的元素、相同的历史，在不同的时空下是不可能原貌重现的。不过，你倒无妨参考前人的作品，好让自己更清楚要走的方向以及要做的事。

只是单纯地将前人的作品当做参考？

借由这样的参考可以让你决定自己到底要去往哪个方向。因此，在文化、历史上的知识，以及你自己的经验是非常重要的。而在这个时候，不仅对美术的知识是重要的，就连剧场甚至我们目前的对话都有其重要性。你的速记纸在桌上造成的阴影对我而言成为一种背景资料，将来可能对我的想法起某种影响，我不确定为什么、什么时候、什么方式，但有一天它总会回到我脑海里。

你的意思是说，你作品中有很多不自觉的表达？

不只是我，每个人的作品都是如此。

没错，可是有些人不承认。

因为那是不自觉的，否则就会被意识到。你之所以会意识到那是不自觉的，是因为你无法解释自己的创作，或不知它从何而来。我的意思是，为什么会突然有了个点子，决定关掉这盏灯，而不关另一盏？在作这样的决定时，有数不清的因素影响我的抉择。而你也可以选择绿色不选择红色，运用黑色而舍弃白色。

也许有时候你不知道为什么作这种决定，不过一眼就确定这是你要的。

的确，有时你不知道，但你确信这是你要的，是你感觉到的，

是你想要的效果。当然，也许稍后你会知道为什么。说实话，我原先不清楚自己为什么在《同流者》中用蓝色调来呈现巴黎，而在两年后的《巴黎最后探戈》却以橙色来处理。当时，我就是觉得感受到那样的波长和那样的颜色。8年后，我发现这些颜色象征的意义，我也许才理解自己当初所作的决定。在影片拍摄时，那纯然是种情绪性的感受。

是无法合理解释的。

有时你真的无法解释，你凭着直觉就做了，很难用言语表达，尤其当你正处于创作状态时。我给你看的那两页东西是我拍《旧爱新欢》的概念，能够形诸文字是因为我们已经完成拍摄，还有几个镜头要重拍，但基本上算是杀青了。我在这部片子中所做的，99%都在那上头。在这个时候来讨论，自然可以言无不尽。但如果你还在创作中，可就没那么容易了。如果你对要表达的完全了然于胸，那表示你的作品已经完成。只有当你清楚了创作的可能性，并自我认定了适合的创作方式时，才可能一天一天按部就班地去进行，将你的想法形诸影像。待作品完成后，你就清楚自己的想法是否正确，或仍有更多有待发挥的空间，之后，就可以讨论它了。但在这之前，一切都只是直觉，你不确知想法是否可行。作为一个专业人员，理智上你知道自己的胜算有多少，可能只有一成，也可能有九成把握，但绝不可能是百分之百。如果你想精确地重现你曾营造出的影像，那是绝对不可能的。

但当你亲眼在银幕上看到影像之前，是否真的对完成的东西胸有成竹？就像现在，你说《旧爱新欢》已经完成了，而你也清楚成果如何。真是如此吗？

我可以肯定地告诉你，已经完成了99%。这份确信无疑来自你对自己的专业能力有多少自信，你在这个领域经验的深浅，以及你拍摄时专注的程度。我能肯定从我构思一个影像开始，到完成为止，这个影像未来的模样，以及该如何经营，在我的心里大致

有谱。而这其中当然也有一定程度的弹性，有时在现场我会有小小的修正，但有时却是大幅改动。这些都是你无法预知的，同时也可能是你心知肚明却无法叙述的一些想法。每当有人告诉我："这和我预期的分毫不差"时，我一向不予置信。也许方向一致，也许接近原始构想，但绝不可能分毫不差，绝无可能。电影相关技术并非一成不变，它也使你的想法不可能百分之百在银幕上呈现。在电影技术上，你可以有各种不同的选择。譬如说，冲印厂的标准每天都在改变，底片的宽容度每天都不同，底片药膜的结构也是如此，每家电影院放映的状况也都不相同。至于灯光，灯泡本身每一刻都在耗损中，随时可能需要更换。日复一日，你会得到不同的影像。我认为影像工作者的情绪也会影响到他所创造的影像，底片的敏感足以记录下拍摄现场所有人的情绪。你看电影时，可以感觉到伴随的是愉悦、或是愤怒或是热情。如果你更换工作成员，影片可能就有所改观，集体情绪也会有所不同。因为不分职责轻重，每个人每一刻都在作决定。比如推轨速度快一些、慢一些就可能营造出不同的影像。遮光旗板高低的细微差别也会改变这部电影。其实我谈的是很简单的观念，我真的觉得电影不光是一部电影，因为我们以"人"的身份投注了所有的心力。

但你如何去控制这些因素？你会不会试图去控制？

惟一能控制的就是选择适合的人一起工作，并试着注入适当的能量。因此，从某方面来说，你可以控制，可以指引方向，这是你惟一可行的控制。除此之外控制得愈多，所限制的情感和创作自由就愈多，最后得到的是一部囚犯共同创作出来的电影。当人们被禁止思考问题、表述想法、吐露情感时，其结果就是如此。也许不是所有的点子都很出色，但其中总会有两、三个是不错的。所以我认为不应该控制所有的事，最好的控制形式也就是将事情往好的方向推动。如果有人在方向出了差错，你必须说服他，为

他指出正确的方向，虽然有时这并非易事。

举个例子，你和你的工作人员关系如何？

我从第一部片子开始就一直和同一群工作人员合作，就像是个家庭一样，我工作上的大家庭。

你在拍片现场是否独裁？给工作人员的自由度有多大？

事情总要有人指挥，如果你让所有的人自由发挥，那种情形会像是有一百部电影同时开动。我所做的也不过是作为一个掌握方向的领导者。每个工作人员，譬如摄影机操作员、灯光师、场务等等，都应该被容许在他们的专业领域中表达意见。影片开拍之初，应试着尽可能明确地建立你的方向，因为你不确定其他工作人员是不是会反其道而行。如此，你就会一步一步踏入正途，因为工作人员会愈来愈了解你。这时工作气氛也就容易愈来愈自由。我们只在开始的时候沟通影片所要建立的风格，然后就在这个基础上前行。在这之后，不需要再去留意灯光师如何去架设灯光，或摄影机操作员如何执行横摇镜头，也不用检查滤镜、光圈是否用对了，这些都已经过沟通而确立。这样一来，我就可以专注在影像的经营上。否则，假使你每部片子都更换工作人员的话，一切都必须从头再来。

从头确立基本规则。

我们一开始就有充分的时间建立规则，如今，我们已能飞了。

你不会想亲自下海操作摄影机吗？

不会。曾有好几年我亲自操作手提摄影机，因为那是很难向其他人解释的部分，那是比将摄影机架在脚架或台车上更能营造特殊影像效果的有效方式之一。但我已经不做这些事了。

你对冲印厂的要求非常严格吗？

我和一家冲印厂有长期的合作关系，并不是因为冲印厂本身，而是其中的一位先生。我和他关系很好，他对我作品投入的程度，几乎等于是我的工作团队中的一员了。记得一开始的时

候，我相当担心他是否了解我的意图。拍《巴黎最后探戈》时，他认为我用了太多黄色和橙色，他不清楚我们为什么这么做。因此我把他请到现场，跟他仔细地沟通，之后他便完全清楚了。我们已经合作了好几部片子，每当我要尝试新的方向时，总会很明确地告诉他我的想法。毫无疑问，当他在选择特定的印片曝光值(printing light)时，这个决定多少包含了他的人格特质。因此，所有我完成的影像都包含了我的情感、我投注的心力、所有的技术性元素，再加上他的情感，如此便成了一个新的影像。

在制作《旧爱新欢》时，你并没有和好莱坞的冲印厂合作？

《旧爱新欢》是米高梅公司的片子，我说服他们让我延聘这位罗马特艺彩色的先生来冲这部电影，我坚持如此。在这片子里，我打算在色彩上做实验，不能和一个从未合作过的冲印师从头开始。于是我将这位先生带进来，并和一家好莱坞的冲印厂合作，但我们发现他们用的是高速印片机，和我们在罗马习惯用的不同。在好莱坞这个电影工业重镇，冲印厂常以高温、高速印片，这种方式有得有失。总的来说，冲印厂节省了时间，而你却失去了影像的质地。过去几年，大家都认为我们这一代摄影师是很幸运的，和前辈摄影师所能做的相比，我们已经自由得多。我们可以专注于灯光的设计，而无需操心其他技术性的细节。今天，新的底片、镜头、摄影机，以及灯光器材，的确给了我们极大的自由度，但在好莱坞，却开始看到一些退化的迹象。高速印片机在好莱坞普遍使用，已使拷贝上能捕捉到的色调变化逊于过去。这就是我为什么在《旧爱新欢》中放弃好莱坞冲印厂，转而寻找仍在使用老式系统的郊区冲印厂的原因之一。在此地的冲印厂，我不能做我所想做的，这是件很荒谬的事，这种不良的状况应该改变。满足摄影师的需求，冲印厂责无旁贷。自打一开始，冲印厂对我来说就非常重要。这也就是为什么即使在拍《巴黎最后探戈》时，我仍与同一个人、同一家冲印厂合作。平常我会将影片送到罗马冲

印，即使是在伦敦拍片，我也同样在罗马冲毛片。现代冲印厂的另一个麻烦是，很难要求他们作新的尝试，改变他们习惯的方式对这些冲印厂来说是件难事。但这一点小小的改变却可能将你的人格特质注入作品中，让你可以更有力地表达自己。今天，伴随着新的冲印科技，冲印厂在处理不同摄影师的作品时，几乎是一成不变的，他们尽可能地用一个中庸的标准来处理所有的作品。这样一来，冲印厂可以用较短的时间完成较多的工作，但对作品的伤害却很大，因为所有的电影看来都会像是一个模子出来的，所有的摄影师也都无特色可言。他们不让你有机会将自己的特质加入作品中，而这对我们来说却是最重要的。摄影师和作家、音乐家并没有两样，也都应自成风格。

可不可以谈谈华伦·比提的《烽火赤焰万里情》，你投注了相当多的时间、精力在那上头，但如今由于影片在好莱坞拍摄，工会反对你在他们的管辖区域内工作，不允许你完成最后五天的拍摄。现在这已经成了圈内的热门话题。工会刚通知你，将另请高明顶替你未完的工作，而且会和你原来的风格搭配得天衣无缝！

我写了这么一封信给美国电影摄影师协会："如果一个人是'作者'，也就是说，他有能力将一个意念或直觉转化为文学、美术、音乐或摄影；如果说摄影是以光线书写的文学；如果说电影摄影师是运用光影、色调、色彩，并调和了他个人的经验、感性、智慧和情感来创作的作家的话，那么，凭良心说，贵工会身为代表一国摄影师的组织，竟会阻止来自另一个国家的工作者，在关键性的最后一周继续完成已经持续达一年的拍摄工作，实在令人费解。

"这就像不允许作家完成书本的最后一章，或阻止画家在画布上画下最后一笔，或不给作曲家完成最后乐章的机会。

"这起事件对多年来提升电影摄影艺术地位的努力而言，是一记沉重的打击。它把时光倒回过去，摄影指导只不过是个人微言轻的技术人员，随时可以由任何一位技术人员顶替，而他只能

无助地眼看着他的创作及他赋予影片的个人观点无情地被摧残。

“这项举动否定了摄影师作为其作品的作者的地位，也否定了遭质疑的工会本身，更否定了‘光的文学’——摄影的魅力。”

极为有力动人的声明。

我不相信你可以在支持摄影师作品的同时，还会认为我们只不过是随时可以替换的机器。这是我一生中最受挫折的经验，我无法继续为一部我已经投注了 13 个月的影片再手握测光表，目视观景窗。

第十一章　马里奥·托西

电影摄影师的灯光风格，是他表达自己的方式，独特的个性便由此呈现。

与他的同侪不同的是，马里奥·托西（Mario Tosi）在早年并没有想到将电影摄影当成职业。他来自意大利，在学习创作之初是专注在绘画的领域，但这对他的影像经营却有难以估量的影响。

他最初的电影制作经验是协助一位意大利摄影师，从那时起，便开始在摄影领域中琢磨技巧。托西从未正式担任过助理摄影师或摄影机操作员，一开始就从独立拍记录片的经验中学习制作技术。他第一部重要作品是协助一位瑞典摄影师拍的南非记录片《约翰内斯堡之泪》（*Tears of Johannesburg*）。

说来奇怪，促使托西下定决心到美国开展事业的，是一九六一年杰罗姆·罗宾斯（Jerome Robbins）、罗伯特·怀斯（Robert Wise）的《西区故事》（*West Side Story*）。他对这部歌舞片场面的宏伟印象深刻，非得到好莱坞瞧个究竟不可。托西天真地写了几封信给一些好莱坞的退休摄影师，向他们请教打进好莱坞的方法。令托西感动的是，多位摄影师回了信，其中包括了著名的哈尔·莫尔及阿瑟·米勒（Arthur Miller）。

几经尝试之后，托西打进圈内，为退休摄影师佛·谢德（Fouad Said）的制作公司工作。他先由助理干起，之后便升为摄影师。在跟随谢德工作的这段时间，他建立了专业自信，也摸索出体制内的工作方式。稍后，他成为自由摄影师。他仿照谢德的“活动摄

影公司"(Cinemobile)概念,在小巴士中配置了几部 Arriflex 摄影机以及拍摄剧情片所需的全套灯光器材。托西就以这套配备拍摄了不少低成本电影。事实上,《百劫梨花生死怨》就是完全以这种方式实地拍摄的。而当托西声誉日隆之际,他的作品规模及重要性当然也就随之提升。

虽然托西早期的作品有不少是短期完成的电视影片,但他还是较偏好制作期间更为宽裕的电影拍摄。在他目前已可以挑选作品的情况下,他每年拍片不超过两部,他最在乎的,还是为每部作品赋予特殊的影像质地,提升电影的整体素质。

作品年表

1971　《杀人一族》(*The Killing Kind*)
　　《有人说那是爱》(*Some Call it Loving*)
1972　《青蛙》(*Frogs*)
　　《尼尔森谋杀案》(*The Marcus Nelson Murders*)(电视)
1973　《谋杀模仿者》(*Reflection of Murder*)(电视)
　　《没有男孩的夏日》(*Summer without Boys*)
　　《酷似我的陌生人》(*The Stranger Who Looked like Me*)(电视)
1974　《摩擦》(*Report to the Commissioner*)
　　《百劫梨花生死怨》(*Buster and Billie*)
1975　《四海一家》(*Friendly Persuasion*)(电视)
　　《西部妙人》(*Hearts of the West*)
1976　《荷顿法官及史柯兹波楼的孩子们》
　　(*Judge Horton and the Scottsboro Boys*)(电视)
　　《西碧儿》(*Sybil*)(电视)
　　《嘉莉》(*Carrie*)
　　《麦克阿瑟》(*MacArthur*)
1977　《贝琪》(*The Betsy*)
　　《特技演员》(*The Stunt Man*)

1978 《夺标妙女郎》(*The Main Event*)

1979 《复活》(*Resurrection*)

1980 《东岸到西岸》(*Coast to Coast*)

1981 《这到底是谁的生活》(*Whose Life Is It Anyway*)

1982 《六包装》(*Six Pack*)

你是如何开始对电影产生兴趣的,出自什么原因?

我是无意中踏入这个行业的,以前从没想过要当摄影师。在学校,我学的是美术,也画了几年画。从艺术的圈子里走过来,我清楚画家能挣的钱少得可怜。后来,我有位做电影的朋友介绍我进这个圈子。我自己摸索摄影机的使用原理,发现我的美术背景对我的构图、景深和色彩的运用很有帮助,我也发现电影灯光与绘画非常类似。为了让自己对摄影进入状况,我在自己的暗房里用静照做了许多测试和实验,接着我便拍了第一部小型作品。事情就是这么自然发生的,对我而言也是轻松愉快。

你方才提到你的绘画背景,这对你在影像上有什么帮助?经营画作的方式是否可直接运用在电影画面上?

制图和绘画的背景对我的帮助非常大。你知道,在电影中,我必须经营构图和灯光;而在绘画中,我用炭笔为工具,研究景深、构图、阴影、和形状。这两者是相通的。我一开始为电影打灯时,不过是将构图经营得让自己看来顺眼。因此,我不需要任何摄影的训练,摄影在技术上是非常简单的。当你懂得了电影的各种可能性之后,业余者和专业人员最大的区别就是,后者凭借他专业的创作能力成为一位好摄影师。一位有创意的电影摄影师会在素材中注入个人风格,好坏不论,那总是他自己的东西。

我喜欢营造灯光,而我的影像风格和绘画背景也有绝对的关系。我在绘画中学到如何构图,如何建立景深,尤其是在我所喜爱的黑白画作中。同时,我也学到审美以及如何运用颜色。

你认为摄影师的功能是什么?

摄影师的功能是非常复杂的，他在艺术和技术两个层面都必须介入，必须和电影制作的各个相关部门都保持联系。而其主要任务之一便是指挥摄制组人员，摄制组的编制则是有大有小。大编制的摄制组很容易失控，尤其是在联络困难的大场景中。有时我觉得像是将官在指挥军队一样，而且你还得是个强悍的将领，必须在不影响影片艺术品质的前提下，让影片的拍摄工作能顺利、有效率地进行，以维持进度。另一项任务则是艺术层面的，摄影师有责任营造剧本要求的氛围。不论是喜剧、正统戏剧或是惊悚剧，你必须以剧本为准掌握你的决定和行动，并且尽全力达成所要求的基调和情绪。

你认为机械性的摄影师和具有创意的、艺术性的摄影师有何不同？

这两者的差别是显而易见的。电影工业是商业导向的，其目的是要娱乐广大观众并赚进钞票。每年制作的数百部电影中，总有些比其他的或多或少地要求品质。而这牵涉到所有的层面，包括剧本、场景及整条制作线。因此大部分的电影制作都挣扎于市场需求所带来的某些限制。绝大部分的摄影师之所以被某部电影选择参与拍摄，都是依据故事、拍摄计划和制作所需求的品质决定的。大部分摄影师是机械性的，他们在摄影的机械性层面上的功力没话说，可以很快地设好镜位，用两三个基本灯光，在几分钟之内完成一个镜头，并把故事说清楚。而有创意的摄影师基本上是个艺术家，他与导演一起研究镜头，并在工作中时时思考镜头的运动和情绪。他注重作品的品质，因而故事会自觉或不自觉地活在观众心中。

导演与摄影师之间应该有什么样的合作关系？

这两者绝对该密切合作。导演是现场发号施令的人，而摄影师则试着在银幕上呈现他的视觉感触。在我踏入电影生涯的意大利，导演和摄影师在制作前及拍摄中都沟通密切。而在美国，

有些导演用不同的方式工作，身为摄影师，你也得跟着调整。有些导演喜欢专注在故事以及表演的指导，他们给摄影师较多的自由。不过，一般来说，摄影师主要的任务还是在于影像的构图、摄影机运动，以及灯光的设计。而有一部分导演喜欢自己掌控摄影，有些人是很精于此道的。像乔·沙坚(Joe Sargent)就擅长于调度复杂的镜头，理查德·拉什对摄影也很在行。因此这两种合作方式各有长处，一种让你有机会在技术上和艺术技巧上磨练，而在另一种方式上，当导演对摄影有较多的介入时，你就有更多的时间专注于灯光的细节并享受其中的乐趣了。

今天你在拍电影时最常遇到的问题是什么？

电影的制作规模愈大，问题也就愈大。时间常迫使你必须作各种妥协。进度是拍片时挥之不去的压力，在有限的时间中做出最好的作品，是创作者永远无法逃避的考验。正因为你拍的是两千万的大制作，就无法豁免在时间的压力下工作。这项因素对摄影师的影响尤大，因为他的工作是最花时间的。现场所有的人常在等待我们就绪，而我们如果因此而赶工，观众马上就看出来。

你认为一般观众对电影中的摄影会有什么反应？

通常会有两种反应。一种是了解电影者有意识的反应，也就是那些圈内人或摄影爱好者。他们会有意识地去看一部电影，懂得欣赏摄影突出或有趣的作品。如果你是位讲究艺术性的摄影师，而你创造了为故事注入活力的独特影像风格，会从这些观众得到有意识的赞赏，但他们毕竟只是特定的一小群人。大部分观众看电影只是为了娱乐，完全不会有意识地去看待摄影。但好的摄影可以让观众对故事的印象更为深刻，观众会潜意识地由好的摄影中得到一些东西。如果用平板的电视灯光来拍《嘉莉》这部惊悚片的话，我相信这部电影不会那么有力量。观众对摄影认识与否，其实并不重要，它仍可使观众更进入剧情。摄影对营造电影的情绪、感觉帮助很大，戏剧性也因之而提升，这是最重要的。

我认为摄影对一部电影是极为重要的，这也就是为什么我们必须在电影开拍之初便确立适当的摄影风格，并从头到尾维持一贯。一位好的摄影师可以赋予电影具有冲击力的影像风格，即使观众也许意识不到。

你喜欢在实景拍摄还是在棚内拍摄？

由于我是比较艺术倾向的，所以更喜欢在棚内拍摄。如果有位好的艺术指导，又有搭建完美的场景，那么你就同时拥有两种不同的拍摄状况中的最佳条件：悦目的拍摄场景，以及棚内的舒适和器材的便利。这使你比较容易做到你所欲营造的视觉效果。我并不是否定实景拍摄，它仍深具魅力。当你做室外的实景拍摄时，可以选择在某些世界上最美的地点拍摄，而不是在摄影棚的某个角落，好营造出你要的氛围。要拍摄外景戏时，实景绝对是较佳的选择；至于室内戏，实景拍摄的利弊则视情况而定。举例来说，在又小又黑的旅馆房间里拍戏很难找到空间来摆设摄影机、架设灯光，在这种状况下，摄影师就很难追求更好的品质。另一方面，有时你会找到一些无法在棚内复制的城堡或宅邸，欧洲由于有两千年的悠久历史，因此在这方面资源最为丰富。因此，在这类实景中拍戏，绝对可以获得最好的视觉效果。在《贝琪》中，我们在纽波特(Newport)和罗德岛(Rhode Island)几处保存完好的老宅邸密集拍摄。这些宅邸内非常美，还有可让自然光透入的大窗子，这些是很难在棚内复制的。

在摄影棚中，你可以从无到有创造你想要的东西。

没错，在摄影棚中可以及早准备工作，可事先和艺术指导商量哪个地方要开窗，哪个地方要有光源。这些事前的准备帮助很大，如果想用较长的透镜拍摄，则只要移开一面墙或移动摄影机即可。如果艺术指导想营造某种氛围，而需制作某些暗影，棚内作业都是最方便的。

你刚才提到与艺术指导的合作，你们之间的关系如何？

我习惯在开拍之前许久就和艺术指导开始准备的工作，这当然也牵涉到预算容许我们有多少时间做事前的准备。我们会先勘景并研读剧本。我和艺术指导之间一向关系良好，如果艺术指导在拍摄时提供了好的场景、美术设计等等，你将可以据此在摄影上好好发挥。可是如果他给你的只是一堵平凡无奇的墙，该怎么办？因此我总是试着和艺术指导密切合作，而他通常也会很投入，经常会为我设计出好的拍摄环境。尤其考虑到我打光的风格——我总需要许多不同的光源。你不能给我一间只有四面墙的房间，我需要许多光源：窗后可以架设灯光的彩色玻璃、带玻璃的门，两三扇窗让你可以营造场景的晦暗，但演员仍能由光线间穿过。这才是灯光真正的美。

可否谈谈你的灯光风格，尤其是你对反射光的运用。

电影摄影师的灯光风格是他借以表达自己的工具，也是他显现个人人格的方式。它是艺术性摄影师必须专注的首要事物。过去几年我一直在实验较自然的打光方式。在试验了各种用来柔化灯光的材质，包括玻璃纤维、天鹅绒，甚至纤维玻璃纸之后，我发现反射光是最美、最有效，也最自然的。我现在已经不再发现新的方式，因为我们的前辈就是这么拍照的。他们没有太多灯光设备，只运用透过窗户的柔和光线来拍照，可以呈现出很好的立体感，但却不会有阴影。反射光就可以营造出这种柔和度。因此，我把灯光反射到厚纸板或是保丽龙板上，只要角度正确，就可以创造出柔和而具美感的灯光，这是任何现有的灯光器材做不到的，也是我现在拍摄绝大部分作品的方式，不论是远景、中景或特写。

反射光的使用并不是很普遍，因为它并不好掌控，尤其是在表现背景的立体感时；因为反射光的光线很容易就会四下散溢，难控制得很。除非工作人员和你合作过一段时间，并习惯于这种打光方式，要不然他们可能会摸不清情况。

反射光最棒的部分是在于有时候你只需要一个光源，而不是20组不同的灯具，只要架好一组灯具就可以搞定所有的事，但灯具的位置却需经过仔细的考量，好让拍摄主体和背景都能保持立体感，背景是光线最难控制的区域，因为常会显得平板。这时你就得使尽全力好好经营灯光。

因为用的是反射的技巧，需要的灯不就会更多，可能是平常的两倍？

没错，因为灯光是反射的，可能需要两倍或更多的照明。而反射光很容易使现场的亮度不够。因此，在大的场景中，可能要架起一块4×8英尺的保丽龙板，在那上头打上二至三盏1万瓦的灯，这就够了。如果灯光的位置能摆得恰到好处，这样就绰绰有余了。

不需要补光或其他的光？

也许可以有点补光。但你也知道，如果用传统的方式由场景上方的灯架打光，可能需要20盏以上的灯。反射光看起来非常自然，又非常柔和，和传统的打光方式是完全不同的感觉。那看起来就像是个未经人工照明的自然环境，这是最重要的特点。

让灯光看起来自然？

没错，不论是明调(high key)或暗调(low key)，最重要的就是让它显得自然。就如我提过的，这比较困难。但它的困难度并不一定意味着要花更多时间。

如果动作很多，演员在场景中来回走动的戏该如何处理？

问得好。除了背景之外，动作是另一个让反射光难打的因素。这主要是因为反射光的强度减弱得很快，你可能得在不同的区域各自打上反射光，前景一组，背景一组等等。或者，如果拍摄主体离摄影机很远，你也可以用硬光(hard light)对准那一点来打。

是增加照明的强度或增加灯具？

当然是就反射光所不及的地方增加灯具。

当你运用反射光时，会不会考虑明暗反差的比例？

不会，我向来不是拍电影的工匠。我知道有些摄影师用计算机来计算照明的比例，我是依自己喜好透过摄影机和眼睛来观察。技术上来说，使用反射光时，由于光线的柔和度的关系，必须增强亮度，好营造出立体感，也可以赋予光线更多角度。举例来说，如果由45度角用强光灯直接打亮拍摄主体，那么主体就会有很重的阴影而显得很难看，但如果用反射光，就会营造出很美的光影。不过，我必须再说一次，在电影中很少有人用反射光，因为它很难控制，而不容易营造出有气氛或戏剧性的效果。

高敏感度的底片对于你希望以反射光达到的效果是否有帮助？

那当然。高敏感度底片让你几乎能以真实生活中的照明情况来打光，不需用极强的照明，弄得整个场景看起来很不自然，又得耗上更多的电力，更长的时间，甚至因为灯光的热度弄得现场所有的人，尤其是演员，非常不舒服。

我知道你现在惯用的照明亮度要比以前来的高，为什么？一般来说，大部分摄影师都因为有了高速镜头和高敏感度底片而降低照明度。

因为有事实上的需要。我在很多年前就习惯在5到25烛光的照明度下拍片，因此这对我来说并不是什么新鲜事。可是我现在习惯用反射光，由于反射光的柔和度及其特质，如果下的照明度太低，那么拍摄主体的形状、立体感和美感可能都出不来。因此我靠肉眼判断来增加用光量，直到我满意为止。

你并不认为高速镜头对你运用反射光会有帮助，为什么？是不是因为这些镜头太锐利了？

它们是很锐利。我不喜欢这种的锐利，因为我没办法应付它。我一向使用较柔和的伸缩镜头，这样就不需要过度使用柔光镜或雾镜来制造我需要的气氛了。高速镜头锐利得像剃刀一样，

它适合记录片或需要那份锐利的作品，可是要表现气氛可就不太适用了。对剧情片所需的气氛而言，它是不适合的。

《摩擦》(Report to the Commissioner)是部充满活力而写实的都市戏剧，而《百劫梨花生死怨》则是抒情而怀旧。你如何在完全不同风貌的作品中调适你的风格？

首先得研读剧本，之后和导演碰面，他会告诉你希望怎么来拍这个故事。不过，剧本本身就会告诉你了。《摩擦》是在纽约的布朗区拍的，我当然不会将它弄得像拉斯维加斯的凯撒宫一般。我也预先试拍并决定哪种滤镜适合这部影片，如果真需要用到滤镜的话。我拍《摩擦》时，用了一片雾镜，但我并不是常用滤镜的人，在大部分的场景中利用灯光来建立情绪。可是现在的底片都很锐利，拍起来又像幅图画，有时你得靠一点辅助工具。因此，我用了一下雾镜，过去我从不用低反差的滤镜，因为它们对我缺乏说服力。最近，我在拍摄女演员时，也开始使用滤网，我认为它是在传达情绪时最好的工具。拍摄《夺标妙女郎》(*The Main Event*)时，我开始在芭芭拉·史翠珊(Barbra Streisand)身上稍稍地用了点滤网。在《复活》中，由于我们是在乡间拍摄，有时会大量地使用滤网。在《特技演员》中，除了在拍芭芭拉·赫西(Barbara Hershey)的特写时，我用了滤网之外，其他部分则用了雾镜。而在戴安·卡侬(Dyan Cannon)主演的《东岸到西岸》中，我也大量地用了滤网，而卡侬对镜头下的自己相当满意。你必须就故事告诉你的，赋予一份影像质地，必须决定灯光以及滤镜和滤网的使用，场景和服装也会帮你做决定，但重要的还是你所运用的灯光和滤镜。

这么说来，你用滤镜的机会并不多？

在我使用反射光之前，滤镜用得相当多。现在有了好用的反射光，已经不太依赖滤镜了。搞制作的人可能会告诉我这个摄影师用了珊瑚色的滤镜，或那个摄影师用了高速镜头，我总告诉他们，这些配件并不等同于品质，灯光才是最重要的。无论如何，只

要灯光有艺术倾向，那就错不了。你可以使用身边的各式配件，但如果没有艺术在其中，那就完了。这就好比一个画家，如果他缺乏原创性，就算是最好的颜料和画笔也帮不了他。

你是否对哪类电影有特别偏好？

这个嘛，基本上我比较偏好戏剧性灯光。我喜欢暗调的照明，也喜好阴影和突发性的感觉等等。如果我可以选择，这些是我喜欢的。我同时也喜欢爱情片，这种类型在灯光上也许不是那么戏剧性，但却可以有不同的情绪变化。我最偏好的应该就是惊悚片和爱情片。不过最近也有不少导演找我拍喜剧。

你对影像的细节相当重视，和冲印厂是如何合作的？

我和冲印厂的合作关系非常密切，同时也有私人交情。拍片期间一定会与冲印厂保持电话联系，了解我的底片和冲印调光的状况，同时也借此告诉他们我所要的影像感觉。但对摄影师而言，最重要的是拍摄工作结束，冲印厂准备进行色彩校正和调光时，你一定要在场监督整个作业，以确保拍片时苦心经营的气氛、色彩不会走调。

举例来说，在《嘉莉》中，我将嘉莉母亲的家营造得像幅古老的画，下了很深的橙色，尤其是母亲在屋里追逐小女孩的戏里。当嘉莉被钉上十字架时，我下了橙色、金黄色调，就像圣斯巴汀教堂的老图画一样。我们花了很大的功夫在灯上加滤色纸，不幸的是，在调光和色彩校正时，我并不在场，冲印厂的人将它调成冷调的蓝色，我当初经营的已大为走样。

那算是个错误吗？

不算是错误，只是调光的人所做的选择。

但你刚才还强调调光时必须在场的重要性，这样才能提供意见，让结果和拍摄时要求的一致。

没错，前面谈的事情是你在追求高品质摄影时，最严重的负面状况之一。你苦心经营了动人的效果，花了长时间去营造情

绪。拍摄工作完成后，剪接花了 6 个月的时间，当剪接工作结束，开始调光时，却因要拍别的片子而无法参与。而负责调光的人对影像的调子有和你有不同的看法，或是他不清楚你要的是什么。我是说，也许你打了暗调的光，他们却把它当成补光，而非主光，于是这整个景就不再是暗调的了。不幸的是，摄影师很少有机会为自己的影片做调光和色彩校正。

我知道你喜欢用伸缩镜头，甚至在无需较高的感光度时，也会将影片增感一挡，为什么？

首先要说明的是，我绝大部分都是使用伸缩镜头，因为它赋予影像统一的质感。不同的镜头并不容易拍出相同的质感和色彩，而伸缩镜头在不同的焦距产生的影像完全没有差异。但是伸缩镜头不像高速镜头，光圈最多只能开到 *f*3。如果不增感的话，照明度得在 50、60 到 100 烛光之间。如果增感的话，只需 50 烛光。而在印片时，还可以增感一挡，也就是说，只需 25 烛光。因此，如果在 35 到 50 烛光，不太多也不太少的照明下拍摄，已经可以冲出相当好的影像，又可以保有自然光。如果不增感的话，就得用上 100 烛光的照明。而如果用标准镜头或高速镜头，就不需增感，但我很习惯用伸缩镜头，我认为目前伸缩镜头的品质已经很好了。

当你说“伸缩镜头”时，你并不是真的当它是伸缩镜头，而是把它当不同焦距的镜头使用？

没错。很多人对我使用伸缩镜头感到困惑，事实上，这跟用定焦镜头并没有什么不同，只不过它让你有更大的自由可以选择最完美的构图。你也可以在操作横摇镜头时，利用伸缩镜头对取镜的大小做些许的修正，以维持完善的构图。

恰到好处的肤色在银幕上并不容易呈现，为什么？

电影底片对红色和绿色非常敏感，而我们也必须不断地面对一般演员化妆方式所带来的困扰。今天电影的化妆方式和二三

十年前没什么两样，它并未随底片和冲印技术的发展而改变。但我发现将小丑的化妆方式用在女演员脸上，可以达到我想要的效果，就是那种白色的小丑妆，可是我一提起，大家都认为我疯了。不过一层薄薄的小丑妆在银幕上看起来确实很棒。一般的化妆方式都会偏红，从而更强化了底片对红色的敏感。

和好莱坞顶尖的女星，如《夺标妙女郎》中的芭芭拉·史翠珊合作，对摄影师而言，通常会有什么问题？

这在那部电影中的确是个问题，不光是在摄影上，同时还得说服她照我的方式来拍。首先，是导演霍华德·列夫（Howard Zieff）网罗我拍那部片子的，我曾与他合作过《西部妙人》。而史翠珊虽然同意我担任摄影师，但并不认识我。作为女演员和大明星，史翠珊当然很在意在银幕上呈现出最美的一面。她不但才貌兼备，而且很清楚自己要的是什么。但话说回来，我之所以被聘用，是因为他们认可我在摄影上的造诣，我理当比演员在这方面更为专业，这些是我该做的事。不过，第一个礼拜的试拍和拍摄，对我可不太好过，因为史翠珊试着告诉我架灯的位置，还建议我这么做、那么做。因此，我得跟她妥协，不过，我也会将我认为必要的摄影元素，像滤镜、打光的方式等，一点一点地加入。慢慢地，我就可以用不同的灯光调子来拍她。后来她告诉我，过去从来没有试过这种方式，因为她从不允许别的摄影师这么做。举个例子，我们用一个灯光的调子，不止拍她左侧的脸，而是两侧都拍。因此，当她看到毛片时，会说："这和以前不一样，但我还挺喜欢的。"第一个礼拜之后，她就开始对我有信心，也开始喜欢我所做的。惟一不能照我意思做的，就是运用所有我想用的滤镜，这是史翠珊和导演决定的，他们希望影像看起来干净而直接，但我却希望影像带点柔光的感觉，他们因为这部片子是喜剧而否决了。

在这部影片中，你是不是在史翠珊身上运用了大量反射光？

首先我得说服她。别的摄影师从没有为她打过反射光。史

翠珊最敬重的摄影师是哈里·斯特拉德林(Harry Stradling)。史翠珊清楚在那种灯光底下的美,在一开始,那也是她惟一要求的灯光。她要那种大的、老式的广角灯由镜头的正上方打下。我们起初用的也是这种光,但慢慢地也开始用白色纸板以某个角度打反射光,史翠珊也习惯了,事实上,她甚至是很喜欢的。

这么说,你在这部影片里确实用了大量的反射光?

那当然,而且是惟一的方式。尤其是为女士打光,不能用硬光,反射光的品质会强化美感。我现在已非常习惯拍女演员,像《特技演员》的芭芭拉·赫西,《夺标妙女郎》的芭芭拉·史翠珊,《东岸到西岸》的戴安·卡依及《复活》中的埃伦·伯斯泰因(Ellen Burstyn)。她们都是才貌兼备的女演员,但也已经不再是18岁的少女了,你必得费心经营才能捕捉到她们的美。而反射光是最好的答案。

你在《夺标妙女郎》中用了许多自然光,尤其是在瑞安·奥尼尔(Ryay O'Neal)和他的经纪人到史翠珊的公寓去的那场戏,利用一排窗户进来的强光当背光来拍摄,使窗户光线满溢,效果非常好。

对,那是典型运用自然光的例子,那场戏是在一栋公寓实地拍摄,不是在摄影棚里拍的。我们把窗户当成主要光源,另外又在光线不及于史翠珊的地方,利用纸板下了许多反射光,让光线看起来像是由窗户透进来的,就这么简单。我下个主要光源,然后再补一点阴光,就可以了。我觉得不光是演员,背景的光线感觉也很好。对我而言,背景是非常重要的,有时我会花更多的时间在背景的光上。对于拍摄主体上的主光,能做的并不太多,但背景能做的可就多了,譬如强调背景中的家具或墙上的画等等。而和美术指导密切合作的重要性也就在这里,场景里该有的才会一应俱全,画面也才会好看。

回到方才公寓的场景,我用白色纸板补充自然光的不足。使用纸板打反射光时,必须尽可能地将它放在画面的边缘,这样才容易找到正确的角度。在那场戏中,我也从画面之外的窗户外下

光，让家具及墙壁吃到光，而沙发上坐的人我也用反射光打亮。这些加在一起就能呈现出很自然的感觉。

这种打光方式让光线均匀而一致，如果演员起身走动，也不至于破坏你以灯光设定的情绪。

我给演员很大的自由。这种打光方式不会限制他们的动作，他们不用担心走位的记号，可以自由移动。而硬光只能照顾到部分场景，一出了这个区域，亮度就开始减弱了。

你在《特技演员》中的艺术和影像特色是什么？

由于该片中的特技和一场接一场完全不同的段落，那是部高难度的作品。而气候的因素也给我们带来不少问题。我着重的还是故事本身，而故事要表达的是介于真实与幻想之间的人生，我试图将这样的主题以影像传达，试着将幻想具像化，但又不是太露骨。我希望做些柔和的东西，一些可以和片子的其他部分融合的东西。当彼得·奥图尔(Peter O'Toole)告诉史蒂夫·瑞尔贝克(Steve Railback)"走进电影这个神奇的世界吧，这是为你而开并引领你登堂入室的大门"时，只用了一点柔光。我用的光并不那么明显，却足以让人们潜意识地感觉到这扇门后别有洞天。

我的灯光和摄影是否成功，得由观众和影评人来裁判，但我很努力地让真实和幻想的段落有所区别。不过那其中有很多问题要克服，最棘手的问题就是那些特技演员，因为他们的戏很难拍。整部片子有一半是在科罗纳多旅馆的顶楼拍摄的，因此我们必须非常地小心。

有段戏是瑞尔贝克在大雨中的双翼飞机上表演特技，拍那段戏想必是场噩梦？

拍那场戏时雨下个不停，并没有造假，天气就是那个样子。你知道，想在银幕上看到下雨的效果，得动点手脚，必须打光！因此若真正下雨时，你很不容易看到下雨的效果。但每当你在银幕上看到阴天的场景时，当时经常是在下雨的，即便你看不到雨。

也许那看起来更具戏剧性，但对我们却是很大的考验。当时所有的器材都湿透了，我们也淋得像落汤鸡似的，有的工作人员也生病了。但我们也不能停下来等天气转好，因为进度已经落后了，只得继续往下拍。

那部片子前面有场有意思的戏，是所有的角色聚在一张长餐桌四周。

那场戏有很多有前、后景关系的构图，我们不想拍无趣的大头特写，希望试些不一样的东西，试着创造出新的电影语言，我相信我们是做出了一些标新立异的东西。我的意思是，标新立异但却不至于令人不安。有时电影工作者会做出一些特别但却令观众不安的东西。在《特技演员》中，我们用了一个比较复杂而有趣的方式拍，但也同时能让观众接受。

譬如过去几年，在电影制作上最重要的技术演进就是摄影机稳定器，那是很棒的器材，但可能被滥用，或只为了节省时间而用。当你为了这些目的用它时，就失去了对灯光和构图的控制，得到的只是平淡无奇的镜头，你得决定使用的时机。在《特技演员》中，我们用了几次摄影机稳定器，是配合故事发展有效地运用。其实，观众看这部电影应该看两次：一次看故事，一次研究我们拍摄的方式。

导演理查德·拉什在过去的作品中喜欢大量地使用拉焦(rack-focus)技巧，在《特技演员》中也是如此。作为摄影师，你喜欢这种技巧吗？

任何技巧使用过度我都不喜欢，所有的事都有适当的发生时机。不过拉什对拉焦技巧使用得非常恰当，因为你不会很清楚地感觉到焦距的改变。事实上，如果仔细想想，就会发现拉焦和人眼的功能是很接近的。而拉焦的秘密在于做得愈自然愈好，让它看起来像人眼的视觉，而非镜头焦距的调整。

《这到底是谁的生活》这部片子的拍摄过程中，有没有什么特

殊的做法？

这片子的制作最重要的一点就是导演约翰·巴德汉姆原本计划把它拍成黑白片，但电影公司并未完全同意。因此他们做了折衷，同意用彩色底片拍摄，但印成黑白片。但这对我却造成很大的困扰，因为冲印厂已经很少用这种冲印技巧了，冲印厂必须经过许多复杂的技术程序，才能得到理想的成品。这事儿说起来会很冗长，反正它就是一个很花时间、很复杂的过程。

你的意思是，这部片子先以彩色拍摄，然后……

我们以彩色负片拍摄，看的毛片是直接由负片印出来的黑白拷贝，看起来效果很差。这也就是为什么很难由毛片来判断拍摄时的状况。我和导演都认为一开始就应该以黑白底片来拍，故事会因此而更具戏剧性。巴德姆另一个有趣的想法是用变形镜头而非球面镜头(spherical)来拍。当时我对这个想法并不十分赞同，但巴德姆却十分坚持，因此我便同意就两种不同的镜头做一天的试拍。后来看了试拍片段，发现巴德姆的主张是对的。以变形镜头拍摄，视觉效果好得多，使影片别具特色。

以变形镜头拍摄在技术上有没有什么问题？

通常我使用的照明都在25烛光到50烛光之间，而镜头用的则是光圈 *f*4.5 的伸缩镜头，我是把它当主镜头使用，而不着重它的伸缩功能。不过我们后来决定不使用伸缩镜头。我们在试拍时碰到的另一个问题是，我发现不能使用任何滤镜，甚至不能用四分之一级的雾镜或柔纱网，因为在镜头前加上任何滤光器材都会破坏底片的质感，任何滤光的动作都会使原本粒子细致的(由彩色底片印出来的)黑白拷贝变得粗糙，什么都看不到。而这些也就是我拍这部片子时遇到的问题：用彩色底片拍摄，冲印成黑白片，而又不能使用伸缩镜头。

但无法使用伸缩镜头倒是强迫我们不断地在轨道上移动摄影机或调整演员位置。这种拍摄方式挑战性更大，但我想我们成

功了。你知道，这个故事是有关一个颈部以下全身麻痹、一生有3/4时间躺卧在床的人。

这在摄影上是个很大的问题。

没错，接这部电影之前，我担心要怎么个拍法。我的意思是，就拍一张床和一个小房间吗？不过这故事太棒了，我无论如何都要拍。我们不停地绞尽脑汁，想让这个故事在影像上吸引人。我们设计了许多在医院走廊中的推轨镜头，也为日景、夜景、雨天、下雪天设计了不同情绪的灯光，如此影片的情绪也会不断地变化。同时，我也设计出在同一个镜头中变换主光位置的方法，这我在过去的作品中试过，但没有像这一回这么彻底。当我们绕着主角的床或轮椅做推轨镜头时，可能变换了三到四次主光，这样他的面孔可以一直维持鲜明的立体感。

这部电影是由舞台剧改编，基本上是只有一个场景的戏。你必须努力地让它在视觉上维持吸引力。

我对医院病房中拍出来的视觉效果相当满意。镜头由床的一侧推到另外一侧，由特写拉到宽镜头，或由高角度到低角度，都让影片看来生动有趣。而我们也一直加强由窗外打进来的主光。导演设计了几场窗外下雨的戏，我也建议再加上一些闪电的效果。而我们就以这种方式加强了几场戏的戏剧效果。从这部片子可以看出，即使是在一间狭小简单的房间内拍摄，也可以获得令人满意的视觉效果。这部片子在导演和表演上原就有一定的成绩，但在影像上却可能由于空间的局限面打折扣。我们确实很费心地思考并经营，希望让影像变得有趣。

拍这部片子时，是否要在某种程度上改变你的灯光风格？

我大部分的时间还是维持反射光的拍摄方式。由于我没有使用伸缩镜头，必须稍微缩小光圈。当时冲印厂要求我给他们的是曝光良好的底片，如果我用伸缩镜头拍的话，问题就大了，因为不能依我惯常的方式去增感。但用定焦镜头拍，效果就相当好。

你对于想进入电影摄影这一行的人有没有什么忠告?

以我的背景来说,很难回答这个问题。就像我之前提过的,摄影在机械原理上和技术上都非常简单。你可以在任何一家器材出租公司学到装底片和使用镜头的方法。如果你够聪明的话,可以在几天之内学会所有事情。但入门之后的成功与否,则要看个人的技巧与创意,同时,也要靠你的体能,因为,这是个很需要体力的行业。另外,你也必须跟不同的工作人员保持良好的关系,并能应付这个行业中的所有问题。

因此要成为成功的摄影师牵涉到许多问题,不光是拍出美丽的画面这么简单。不过,我并未受过太多正式的训练。如果有人想到大学里学习剪接、编剧、导演的基础知识,就像加大洛杉矶分校教的,当然是有益无害。但成功还是得看个人——看他有多少技巧、品位、欲望、艺术感受力。

你对工作的基本态度是什么?试图要实现的又是什么?

这圈子里有很多摄影师,也有许多不同的风格和工作方式。我的看法是,就艺术表现方式来说,电影摄影是硕果仅存的可以取悦大众的媒介。绘画、雕刻等艺术形式,欣赏的人有限。只有剧情长片的摄影拥有广大的、喜爱它的观众。大家应该努力维系它作为艺术媒介的地位,摄影师应尽全力维持最佳的品质和艺术水准。我的工作方式一直都是如此,即使是我初出茅庐时亦然。我喜欢把画面拍得漂漂亮亮,因为当你在银幕上看到它时,感觉很棒。我喜欢以银幕为画布,创造出一种气氛,而后以艺术的形式来完成它。我痛恨听到有人说:"啊,那只不过是另一部电影。"或"听着,我们只有这点钱和这点时间,观众也不会发现有什么不同。"我总是尽可能妥善利用所有的钱和时间,作最好的表现,将电影摄影当成艺术上的成就,而不只是个工作。

第十二章　哈斯克尔·韦克斯勒

拍电影时我喜欢手持摄影机，透过观景窗看事情的发生给我莫大的喜悦。

真正的哈斯克尔·韦克斯勒（Haskell Wexler）是否愿意现身？第一个哈斯克尔是曾经赢得四次奥斯卡摄影奖、充满想像力的好莱坞摄影师，第二个哈斯克尔是开放的、细心的记录片摄影师，站在摄影机背后抗争，将没有票房的政治现实与人性真相带到广大群众面前，第三个哈斯克尔是电视广告导演兼摄影，拍了许多万宝路（Marlboro）等大厂商的广告，因为他像其他人一样也有需要赚钱谋生的一天。如果要拍部关于韦克斯勒生活的剧情片，或是一部关于他的社会贡献的记录片，哪怕是部关于他事业的30秒摘要。你都会看到由这些不同层面的工作加起来组合而成的韦克斯勒，善于表达，聪明，而有天分。

韦克斯勒来自中西部，有四年半的时间是商船船员。二次世界大战后回到芝加哥想拍电影。在对电影了解不多的情况下，他和父亲买下一个位于德斯普兰斯（Des Plaines）的旧兵工厂，改建成摄影棚。可以说，跨出这巨大的一步之后，韦克斯勒正式成为电影工作者。不幸的是，他似乎是花了一笔钱而买得某种耻辱。韦克斯勒说："最困难的事是要了解有多少事情我根本不知道。"他很快就结束营业，开始担任摄影助理。那段时间，他拍了不少记录片，后来在50年代末期转到好莱坞剧情片的领域去。

30年之后，他仍和年轻时一样充满活力与好奇。虽然现在他

已经比较不那么理想主义了，渐渐了解到改变不是那么一件容易的事，他的社会和政治意识形态仍维持不变。他还在拍记录片，将它们视为改造社会的工具。《介绍敌人》、《地下》和《访问马来退伍军人》都是记录片的经典作品，也显示了他在这个领域所投注的心力。他导演的剧情片《冷媒体》既是娱乐片也是那个时代的社会档案：它记录了 1968 年芝加哥民主会议（Democratic Convention）的动乱。基于许多不同的理由，包括政府的压力，这影片从未正式发行或销售。可能一世纪之后，人们回头看这些片子，会对我们的社会与政治生活获得某种理解。韦克斯勒挑剧情片总是经过深思远虑的。他一年顶多拍一部片子。近来，他终于能把他的社会关怀和好莱坞的娱乐片结合在一起，如《光荣之路》及《返乡》。虽然，顶着极端的社会主义者的声名在好莱坞走动是件冒险的事，韦克斯勒却生存了下来。其中一个原因是，好莱坞圈中有足够的人和他有着相同的信仰。不过，他躲在摄影机之后制造出来的影像，很少人能企及那种艺术和视觉上的光彩。

作品年表

1958 《沉沦黑海猛回头》（*Stakeout on Dope Street*）

1959 *The Savage Eye*

1960 *Studs Lonigan*

Angel Baby

1961 《哈德兰教士》（*The Hoodlum Priest*）

1962 《雨中的脸孔》（*A Face in the Rain*）

1963 《美国，美国》（*America, America*）

1964 《最佳人选》（*The Best Man*）

1965 《苦恋》（*The Loved One*）

1966 《灵欲春宵》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*）

1967 《恶夜追缉令》（*In the Heat of the Night*）

1968　《天罗地网》(*The Thomas Crown Affair*)

1969　《冷媒体》(*Medium Cool*)

1973　《美国风情画》(*American Graffiti*)(视觉顾问)

1975　《飞越杜鹃窝》(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)**(共同拍摄)

1976　《光荣之路》(*Bound for Glory*)*

1977　《返乡》(*Coming Home*)

1978　《天堂岁月》(*Days of Heaven*)(共同拍摄)

1979　《二手心》(*Second Hand Hearts*)

1980　《寻找出路》(*Looking to Get Out*)

1981　*Richard Pryor Live on the Sunset Strip*

1983　《黑神驹续集》(*The Black Stallion Returns*)

　　《爱女人的男人》(*The Man Who Loved Women*)

1987　《麦特万》(*Matewan*)

1988　《颜色》(*Colors*)

1989　*Blaze*

　　Three Fugitive

1990　*Through the Wire*

1991　*Other People's Money*(担任导演)

1969　《冷媒体》(*Medium Cool*)

记录片(部分列表)

The Living City

《我的出生之地》(*Land of My Birth*)

《没有赢家的战争》(*War Without Winners*)

《巴士》(*The Bus*)(*The Bus* Ⅱ)

《介绍敌人》(*Introduction to the Enemy*)

《访问马来退伍军人》(*Interview with Mai Lai Veterans*)***

《快乐的权利》(*A Right to be Merry*)

Brazil: Report on Torture

Interview with Allende

《地下》(*Underground*)

《猪瘟事件》(*The Swine Flu Case*)

The Case Officer

Paul Jacobs and the Nuclear Gang

No Nukes

Latino

* 奥斯卡金像奖最佳摄影

** 提名奥斯卡金像奖最佳摄影

*** 金像奖最佳记录片

你从记录片摄影师起家,为什么跳入剧情片?

我一直都是记录片摄影师,以后也会如此。我相信在电影制作这个领域中,还有许多不同于记录片的事物。我拍的第一部剧情片比同时代其他剧情片更像记录片。

你拍了这么多记录片,是否有什么拍摄哲学或态度?不是从整部电影的角度来看,而是从摄影的角度来看。

我的态度首先取决于我选择的记录片。因为我们对主题、受访者、记录片构想心中必然有些预先的想法。我试着采纳一个主要观点,一个开放的主要观点。这么做不只是为了伦理上的顾虑,也是为了电影拍摄考虑。如果你决定拍部关于某个主题的记录片,而且已对主题的结论有所预设,尝试要把这些想法加诸你的主题上,你的电影会遭殃。拍记录片最重要的一部分是学习。我可以把这说法再扩展一点,不过总的来说,拍记录片就像探险,如果事前已经知道旅程中会发生的所有事情,那不如写个电影脚本。你必须放松,允许某种程度的不精确、不可预期,否则就不是探险了。这种过程会持续地出现,特别是当你剪接纯观察式的记录片时。我最喜欢观察式的记录片的这样一个特点:当事件起伏很少时它们允许场景的段落比一般剧情片长些。细微的事情发生了,所以观众能在银幕上发现人类活动与意识的某些状态。但在剧情片中,一切都在控制之中,你必须捉住观众,每时每刻都要

打到他们的心坎里。责任不太一样。

当你拍记录片的时候，你是作为好莱坞摄影师，对灯光、构图等事事要求完美，还是会因为条件的限制或追求真实感而放弃那些要求？或许你心中仍会惦记那些事情？

拍剧情片虽然可以控制许多情况，尽量要求完美，但我总还是会想到记录片的工作方式。事实上，我从拍摄记录片中学到如何框取剧情片的镜头，如何避免毁掉画面，如何处理避不开的前景物件，因为你必须站在房间的一角。我拍剧情片时，即使有活动布景，可以任意拆除或搬动墙壁和家具，我总试着记住物件原来的位置，所以可以像拍记录片一般框取镜头。因此我把拍记录片当做剧情片的灵感源泉。

事情是否也可以倒过来呢？拍剧情片是否会给你拍记录片带来灵感？

我发现剧情片拍得愈多，拍记录片时我便会更精确，这是我努力追求的。当我走入一个房间，告诉自己："天啊，如果我有两个 HMI 从窗外打在丝布上再反射进来，就能把房间的光打得很美。"但我没有两盏 HMI，所以必须很快地告诉自己："忘了 HMI。你怎么能重复二十几年前你在芝加哥习惯做的事。"所以我把四个 par 灯或三个夹子灯放在窗边，不拍到窗户，因为我无法用拍剧情片时的做法把灰色滤纸贴在窗上，再使用窗光。换言之，我尝试让构图配合灯光的限制。

你从拍记录片的经验中是否发展出什么打光的技巧，成为你常用的策略，你是否喜欢那种效果，可以使工作起来很迅速？

许多事取决于你对拍摄对象的走位有多少控制。事实上，如果你是记录片导演，多少可以引导人们走入房间中的某个区域，以方便打灯。当然，彩色片中最容易的方式是从白色天花板反光产生总体照明，然后得到一个曝光值，通常那对眼睛而言会很舒适。然而，视觉上也可能会显得很无趣。所以，我建议，如果你能

控制演员，那么最好使用自然光源。如果你是在导演的控制之下，或是现场的桌子、机械以及其他事物大有问题，自然光不理想，必须增加光线，通常是用单一光源的柔光，从白卡、天花板或锡箔板反光。如果是夜间拍摄，用 PH211 或一号溢光灯装在原有的灯架上或其他固定装置上。

你拍记录片时，灯光必然遵循自然光源的方向？这是否是首要考虑的？

拍记录片时，当你走入房间或办公室，通常没有时间去挪动灯架或其他装置。所以，你可能决定打开现成的百叶窗，或关上它。若有台灯，你可能会考虑增加它的亮度，若担心荧光灯的色温，可能会把它们关掉，或花点时间去买色温较适合的荧光灯管，例如暖光。但一般而言，你有责任在记录片中利用现有条件，将它建构起来。摄影机的位置也是很重要的。我是说，如果光线都在演员背后，问题可能是演员的脸上无光——有些时候是可接受的，但别的情况下它可能是个大麻烦。

拍记录片时，你较常用的是什么样的灯具？

我拍最后一部记录片时，用了四个夹子灯，总共用了两次，灯光绝对非常炫目。我可以给从事类似工作的人一点小小的建议：如果有机会的话，用静照摄影机工作。走入不同的房间，用幻灯片拍照，你会发现自然有多美。不过你必须能区别好用的自然光系统和难用的自然光系统。用这种方法会比拍影片时看到更多不同的光线，更能区别其中的差异和光的品质。特别是有窗户的房间，光线是如此美丽，一打光可能就毁了。

你是说，基本上没用什么灯？

不，我是说，我曾在大博物馆，如史密斯桑尼亚（Smithsonian Institution）之类的地方拍摄。在莫斯科，我曾拍过 Moskvitch 汽车工厂，即使我想打光，也不可能打。我非常惊讶，它在银幕看起来竟如此美丽。我告诉自己："天啊，幸好我没有一大群工作人员和

大组灯具，否则一定会毁了这个美景。”

那是什么片子？

是部反核武器的电影，旨在说明核战争有多危险。虽然我们有不同的政治立场，但应能达成某种协议与共识，想出某种解决方案，要不然有一天全世界一定会同归于尽。

你怎么选择电影的基本主题？

我不知道。它是我整个人的一部分。就如你问男孩们，他们如何选择女友，他们可能说：“我就是喜欢红头发。”然而，这种回答可能过度简化或理性化。真实的情况可能是她的声音听起来像他们母亲的声音，或某些更暧昧的理由。所以，我的选择出自一种内在的声音。虽然面对访问者的问题，我可以非常逻辑化地告诉你我意识中的信条与政治倾向等等，却不会认为那是我选择的真正动机。

它们总是隐含着某些政治上的理由吗？

我必须稍微说明一下“政治性动机”这个字眼。如果有个家伙说：“我拍电影就是为了赚钱，我的目的就是娱乐大众，捣毁一切意识形态。”再没有比这陈述更具政治性动机的了，但没有人会认为它是个广义的政治立场表白。如果我说：“我拍电影以传达人性向上的一面，以启发扩大我们对这个星球甚至别的星球上生命的理解。”那么这就会被认定是一种政治性陈述。那是因为我们的文化已经把消费主义、利益性动机和利己态度视为“非政治性的”，而将《独立宣言》所提及的基本权利视为政治性陈述。我认为个人作为一个“社会人”的一举一动都是政治性动作。这就是我想说的。

能不能谈谈《地下》这部片子？

拍《地下》是个冒险。德·安东尼奥（Emile De Antonio）在开拍前一年来找我，婉转地问我是否能将这种材料组合起来。此后，就一直有些不同的成员秘密地与我接触，我想是要试探我参与的

可能性。事情就是这么开始的。我们有各种类似詹姆斯·邦德(James Bond)的聚会,有人指示在某个时刻在某个电话亭等候,当某人经过我面前,我就应走出电话亭,前往某个角落,和某女郎会合,一起前往某处——诸如此类的事,持续了好一阵子。事实上,在这些初步的接触之后,我到俄勒冈拍《飞越杜鹃窝》,联邦调查局也跟到那儿,追问我的一切,把事情搅和开来。

技术上你违法了吗?

没有。

我是说拍《地下》?

没有。法院通知我他们想看影片,听听录音。如果你和逃犯接触,惟一可能触犯的是庇护法规——协助、教唆和庇护罪犯。一个傍晚的拍摄并不足以构成这种罪名,你必须把他们留在你的公寓中足够久,他们必须证明你供给他们衣食,或以任何具体的方式协助他们。

但你很明显地从事某种冒险行为,我们先前也谈过类似的问题。你认为在正当从事艺术活动与联邦调查局许可的行为之中,应该如何协调与取舍?

我在当时的学生运动中认识了一些类似这样的人物,对这类人物感到很好奇,对这趟冒险极有兴趣。直到今天,我仍不赞同以暴力来实现政治目标。特别是在今日的美国,在丢炸弹与暴力抗争之前,你还有许多不同的政治手段可以选择。我以较朴素的方式向那些地下组织的人陈述我的观点,所以他们知道我的立场。但他们也知道我绝不会告密。

《介绍敌人》从最初关于越南的题材开始,就注定是部不受欢迎的片子。有人批评你们是真正的叛徒——拍了《冷媒体》、《地下》、《介绍敌人》等作品……

我拍过的大逆不道的记录片,你知道的大概不到一半。今年就拍了四部。抱歉,你继续问吧。

我谈的是那些受到大众瞩目的片子，在战争时期受到掌权人物的抨击。这类事情是否对你的事业发展不利？

可能对我的事业会有负面影响。问题是，你只活一次，你必须决定，在什么时候要站出来说："我相信是这样。"或："我对此事感兴趣。"因为，事实上，我想去越南，和简·方达(Jane Fonda)、汤姆·海登(Tom Hayden)一起学习。我当然反战，但我在那儿学到很多我在别的地方学不到的东西。那是作为记录片工作者最有利的地方。你知道，那是最佳的学习方式。

所以，你在电影圈中并没有遭到太多歧视？

我相信，圈内不少有实权的人我只是个优秀的技术人员，而不要有太多思想。技术人员不该有太多想法。但我就是我，这是货物包裹的一部分。

最近几年，你拍了哪些记录片？

我和索尔·兰多(Saul Landau)拍了一部片子叫 *The Case Officer*。有个叫约翰·斯托克韦尔(John Stockwell)的中央情报局调查员准备变节。在他告知"服务单位"自己即将离职之前，他是安哥拉(Angola)地方的主任办事员。他和我及我的朋友索尔·兰多碰头，希望用影片及录音带记录他的故事，令他不致被杀。他怕他们会栽赃，以了结他的一生。所以，我们拍了这部片子。这部电影拍完保存起来，然后他通知"服务单位"他即将离开。我最喜欢这部片子的地方是，它清晰地洞察了一个人的一生，以及他在中央情报局的工作。我并不相信也不喜欢政治控诉的电影，因为它们不会影响到任何人。人们若是赞同它的政治立场，便喜欢它，不赞同便讨厌它，这种电影有什么价值呢？我喜欢的片子是那些能增进人们对他人理解的影片。从这个观点来看，*The Case Officer* 是部好电影。后来我又拍了部叫《猪瘟事件》(*The Swine Flu Case*)的片子。这部片子是揭露政府官员托尼·莫里斯(Tony Morris)博士涉入猪瘟事件的过程，及美国老百姓如何遭受蒙蔽。政府机关把

莫里斯开除，弃之不顾。后来他终于得到平反。这片子也帮他洗刷罪名。然后我在牙买加为首相迈克尔·曼利(Michael Manley)拍了一部片子，据他说此片帮他竞选连任，他是个社会主义者，牙买加是个半社会主义国家。他自称是“民主社会主义”。这部片在各处巡回放映，向牙买加百姓解释迈克尔的政策和立场。所以这部片子有些政治色彩。

你涉入这么多不同类型的电影工作：剧情片、电视广告、社会意识的记录片等等，是否觉得难以维持每个类型工作所需的纯粹敏感度？它们似乎各自需要不同形态的敏感度。

为了每天的生活，你必须做许多合理化的工作，必须给自己一些不怎么能成立的理由。所以，我想做的是，我要在剧情片中表达自己。其他的工作则是因为我能做，所以接下那些工作。我喜欢拍片。当我握着摄影机，透过观景窗来看事情时，感到莫大的喜悦。我想，拍广告、拍记录片时也会发生相同的情形，只是比较有限，我想扩大那种感受。

就像任何艺术家一样，艺术家总是必须做自己的作品，但你也希望自己的作品会让别人看到，你希望工作的内容能表达自己，当社会把限制加在你身上时，你不得不为他们工作。在某些时候，你会告诉自己：“够了，我可不是替三K党做事。”不过那中间有许多灰色地带，我是否该为标准石油拍广告？先瞧瞧这广告要说些什么，他们付多少钱。一旦开始当上妓女，牵涉在工作当中的道德和价钱总是要衡量一番。

身为一个具有社会意识的电影工作者，关于使用精细的电影技巧来卖东西(不是产品)，你有什么想法？我指的是政治理想之类的事。

这是我们的社会状况，是我们的现实世界，我们活在一个媒体的世界中，惟一的救赎就是你必须意识到媒体在做什么，自己在做些什么——当你看到辛普森(Simpson)先生跑过机场，立即通

过证件检验，奔向租来的轿车，没有任何阻挠，你能意识到事实并不是如此。如果你曾租过车，知道得在群众中排队等候行李，等了又等，好不容易柜台小姐把电话讲完，把烟抽完，却找不到你的证件。等她找到你的证件后，你必须越过半个机场，搭上公车，才能到停车处取车。你在700辆车中来回穿梭，直到找到自己的车，跨进车内，驾驶座上还留着前一个司机的烟灰。换言之，你必须不断地告诉自己：媒体告诉我的都是谎言，它只是要卖东西给我。有时这些谎话很荒唐，有时没那么糟。你得带着批判的心情来听这些谎话。这些语言是经过小心算计安排的，要让你用某种方式来思考。它并不是一个人在某个瞬间说了某句话，而是一个广告公司里10到15人在纽约的某张大桌子旁讨论了好几个月想出来的策略："这就是我们的方向，这个性感字眼会在这儿溜进来，促销牙膏或除臭剂。"你必须知道这一点：媒体是不择手段地促销。他们可以为了卖东西而杀人，可以卖品特(Pinto)的老式汽缸，可以卖Firestone 500的旧式赛车轮胎，也可以卖石棉来毒死你，他们知道自己在做什么，然而我们的媒体和电影从来不说在我们的障眼法中隐藏着谋杀案。

电影、电视中的杀人者是：男人、黑人、意大利人、拿枪的人。谋杀者从来不会是哈佛毕业的博士，说着一口流利英语："我们如果在品特车安装这型旧式汽缸，它大概会烧伤3 000人，但如果撤消这个计划，我们便会损失450万美金。所以，让我们用这个型号的旧式汽缸，下回我们再改进。"冷血、镇定、不带个人情感的谋杀者，杀死的不是热情，而是不知名的妇女和小孩。但我们的社会、媒体、电影并没有告诉我们这些家伙是谋杀者。我们的军事体系是如此，整个文化的脉络也是如此。

另一方面，你认为电影作为一个社会改造的催化剂，应该扮演什么样的角色？

电影(还包括电视，因为大家都看电视)都是影响大家生活习

惯的潜在力量。看看新闻播报员,再想想1968年,想到他们当年不让我的工作人员在芝加哥的餐厅拍摄,因为某些人蓄须、留长发。看看现在的新闻播报员——电视上最受尊重的一群,留长发,留胡子。看看吉恩·谢立特(Gene Shallit),若是15年前,他们不会让他跨人国家广播电台(NBC)的。所以你意识到媒体有机会改变人们的想法,什么是恰当的,什么是正确的,什么是可欲求的,改造社会的潜力就在这儿。但不要忽略另外一个事实:我们社会的当权者了解媒体的力量,因此限制了我们活动的范围。

我很好奇,在当初拍记录片时,你对电影改造社会的功能是否要比现在更确信不移,更具理想主义色彩?

是的。现在这个世界改变得比较缓慢,它并不因人们得到政治哲学上的结论就有所改变。只有当人们用50元美元买到过时两年的旧产品,或当他们理解到自己纳的税80%都用于制造毁灭性武器,这些武器一旦派上用场,就是世界末日了。换言之,只有与个人生活联系起来,人们才会意识到改变的需要。美国人特别无法从抽象研究或思考上获得政治结论——我想这是颇为健康的,因为你很可能被过度的抽象思考给弄傻了。

早期你与欧文·克什纳合作的剧情片在风格和本质上很接近记录片。那是你们有意如此,还是受经费限制所致?

我和克什纳一起拍了三部片子。《沉沦黑海猛回头》、《哈德兰教士》和《雨中的脸孔》。克什纳自记录片出身,事实上,我是在加州遇到他的,我在电视上看到他的《机密档案》(*Confidential File*),很喜欢那部片子的摄影。我告诉自己:"天啊,那正是我想做的。"我要求朋友安排我与他见面。他疯狂极了,然而他也是个绝顶的摄影师,有着一对敏锐的眼睛和极佳的电影感,我们谈到想要合作一部电影,大家都来自记录片的领域,且总是触犯着时代的禁忌。你不能拍一部关子都普街的电影,我想《金臂人》(*The Man with the Golden Arm*)也是在那时出品的。在那个时代,处理都

普街惟一的影片类型就是看到中国人坐在大鸦片床上吸烟的那种电影。我们选择记录片风格，是因为我们熟悉记录片，而且我们想混合记录片和剧情片的形式。

《哈德兰教士》也有部分这种风格。因为我们逐渐变得比较娴熟圆滑，片子也失去了某种边缘性格，有更多的器材和更好的演员。我们在意大利拍《雨中的脸孔》。我还记得有场戏，我手持摄影机追着演员跑过一条窄巷。当时，只有黄宗霑或其他圈外摄影师才偶尔用手持摄影机。但我做了许多手持拍摄。事实上，当我手提着 CM3 出现在拍摄现场时，即使是拍《灵欲春宵》，许多习于旧式工作的老手都会离去，留下一片窃笑声。摄影机开动时，声音听起来像是咖啡磨豆机，他们会说："这是什么鬼玩意儿？"所以，那就是为什么第一部片子有着记录片的风格。

那就是你的出身？

当然，做你能做的。我拍《最佳人选》时，有场戏发生在汽车中。他们叫来道具组在场景中装置了行进布景银幕。我说："为什么不在真的汽车内拍？"亨利·方达（Henry Fonda）也鼓励工作人员试试看。我坐在车内，手持摄影机拍摄。因为摄影机的声音太大，我们必须事后配音。每个人都说："为什么你要这么做？"当然，这种做法现在已经被视为理所当然。但在当时，连不在摄影棚布景中拍摄都是个很前卫的想法。我很惊讶，居然能这么迅速地往前跨了一大步。只因为我习惯那样工作，我知道能用那种方式完成，我才敢向好莱坞的人说：那是你该用的方法。我也无法用别的方式工作，甚至不知道什么是行进布景银幕。事实上，默片时代摄影机在真实车辆行进中总是毫无忌惮地使用。

从你的谈话和相关资料中，我们得到一个印象：你似乎从拍摄记录片的过程中得到更多的乐趣？

很难说。作为摄影指导，在拍摄一般剧情片时我喜欢控制我所能搜集到的影像。当然，那是群策群力的结果，是剧本的想像，

是艺术指导、导演和剪接师的心血。拍记录片时，我能控制的更多。现在，我很想当剧情片导演。除了以前导过《冷媒体》之外，到目前为止我还没什么机会。

你在访谈中曾提到《美国，美国》是你一生中拍过的最困难的片子。能解释一下为什么吗？

《美国，美国》是我事业中的一大突破。因为那时除了《沉沦黑海猛回头》，我没拍过别的作品。我的兄弟是个演员，当时正在伊莱亚·卡赞（Elia Kazan）的《茶与同情》（*Tea and Sympathy*）中演出。他把《沉沦黑海猛回头》拿给卡赞看，介绍我与卡赞认识。卡赞决定赌一赌，不用好莱坞的摄影师而选择了我。这部片子对他而言是非常个人化的，主题充满了积压的张力。我们工作的时数很长，工作人员来自不同族群，有说意大利文的，有说希腊语的，也有些美国人。我对自己不是那么有把握，那使得事情更加困难。因为有各种冲突，神经质的紧张不时浮现，使事情更棘手。就体力而言，拍这部片子也是非常劳累的。希腊的天气很热。我们在土耳其拍了一段时日。土耳其政府不喜欢卡赞，他们怀疑卡赞给了他们一个假剧本，事实上也是如此。回想整个过程，虽然有许多不顺利，但我仍认为那部片子的摄影是我最好的表现之一。另一部有同等分量的或许是《天堂岁月》。

《美国，美国》有哪些特色让你下如此断语？

我喜欢它的样子，它看起来像部老电影。我喜欢其中关于移民的部分，多少是我自己完成的。当临时演员在等待卡赞开始一场戏时，我拍了许多镜头，拍了近40分钟的底片，关于临时演员在衣柜前，在隔间之前移动，看起来就像移民时期的现场所拍的。虽然它应是在艾莉丝岛（Ellis Island）拍，我们却在希腊拍。

你后来在《光荣之路》中用了相同的技术，就是站在那儿闲晃，随时捕捉身边发生的琐事。

确实如此。你不会做太多新的事情。几个礼拜之前，当我拍

某个镜头的时候，忽然回想起 17 岁时我曾经用 Bolex 摄影机拍过同样的镜头。

许多你早期的剧情片都有记录片风格。而《灵欲春宵》几乎完全是在摄影棚中拍的。从记录片形式转移到摄影棚，这中间是否有适应上的问题？

我想想。是的，在刹那间要控制那么多事，的确有很多困难。我每盏灯上都有制光器。许多人提及那是迈克·尼科尔斯的第一部片子，我帮了他很多的忙，他们把《灵欲春宵》中的许多成就归功于我，我想那是过誉了。回想起来，有个灯光师弗兰尼根（Flannigan）帮了我很多忙。通常在一部片子中，工作伙伴总是会给你许许多多的帮助。当你遇到困难时，那也是每个人的困难，你发出求救讯息，有人会伸出援手，有人会给你点子，有人会动手调整某些开关。灯光师非常支持我，给我许多帮助，让我能顺利转入一个以前不理解的密闭工作空间。

你手持拍摄了某些镜头。什么理由、在什么样的情况下，你会这么做？

我记得有个镜头，理查德·伯顿（Richard Burton）离开客厅，来到走廊上，打开密室柜子，拿出一把枪，再回到客厅。那是手持拍摄的。以我们那时拥有的装备，我认为无法用轨道拍到理想的镜头。然后当他离开路旁的旅馆，走入停车场，又是一个手持拍摄的镜头。我记得看过一部费里尼的电影，背景有强光，所以我决定模仿那种方式打光。还有许多手持镜头我们用望远镜头拍摄，再加纱幕。我在开拍前一天买了本叫《简易摄影技巧》（*Simple Photo Tricks*）的书，这个主意就是从上面学来的。我和助理到一个五金行，在地下室花了半个小时把各种不同的纱窗对光检视。我记得那是在麻省的阿默斯特（Amherst），店中有个小个儿的伙计看着我说，检查纱窗时，我们看来真像两个神经病。

手持摄影在剧情片中究竟占有什么样的地位？你使用手持

摄影是因为没有别的方法可拍到你要的画面，手持成为权宜之计，还是另有戏剧性目的？

拍剧情片时，我只在无路可走的时候才会用它。现在勒路许(Claude Lelouche)把它当成一种风格来使用。他会决定片中的某段整段用手持拍摄。这么做让他有做细微左右调整的机会。演员的表演也可以更自由，因为他看着摄影机的观景窗在拍摄，不用担心操作员说："那时他应该只走到门把边，他却走到窗户旁，所以我没拍到他。"

《恶夜追缉令》是你第一部彩色片。你说它是用拍黑白片的方式来打光。我们很好奇你指的是什么。

那时彩色片常用更多阴光。所有的书都一直提醒你阴光和主光的比应该是1:2，才能拍出美丽的彩色片，如果是1:3就有点危险。我实在不是很理解他们说的是怎么一回事。我知道我的眼睛告诉我某些光线好看，我打光就用拍黑白片时的做法与判断，只是把色温牢记在心中。结果看起来蛮好的，没有人说："天啊，糟透了，反差太大。"所以，我就是这么工作的。这是另一个例子，做你自己熟练的事。你有经验的事不一定是一般人常做的，所以对某些人而言可能是前卫的，对你而言却是保守的。

所以，事实上你并没有特别考虑彩色的风格。

除了有几场戏外，我挂了一大块丝幕在布景顶上，用几个一万瓦的灯打在中间作为光源，这种方法老电影就用过了，他们有不架顶的布景，基本上是用反射光来当光源，现在到处都用这种方法，但这和当时的美国摄影是大异其趣的。我也用了伞灯。这也在同事间引起一阵嘲笑。

所以，你用拍黑白片的方式打光，只是更柔和些。

但它是部主光构成的片子。除了警察局的戏之外，我不记得有别的室内景，都是用极强的硬光打出来的，包括主光、阴光、背光及侧光(kicker)。

你仍然如此打光吗？我是说拍彩色片时。

不。

有些什么改变。

最大的改变是我们用了很多反射光和柔光。用那种光来拍黑白片也不错，只是黑色部分不够黑，黑白片所呈现的趣味也就少了很多。

拍《天罗地网》时，你使用隐藏式摄影机。是什么情况使你决定如此？有些什么缺点？

这灵感得自记录片的经验。我知道，真实人物在真实状况中的所作所为连最聪明的导演也无法告诉演员该怎么做。那是随机发生的事。所以，当诺曼·杰维逊（Norman Jewison）说银行抢劫应发生在走廊上，我说："诺曼，我们把摄影机藏起来。"我们有四架摄影机，一架设在对街的大楼中，两架在路上不同的地方，一架架在卡车的背后。"我们仅告诉演员该做些什么，就放手让他们去演。"结果令人叹为观止。当然，最后片子里他们没用这段。但人们提着大袋钱从银行走出来经过我们的伪装，看起来不像是边缘人。他们往前走，转过一个角落，又往前走。看起来很棒。我们没有管制交通，所以看起来很像真的。我们重拍了四次。第四次有人去报警。我们已事先报告备案，但另一个警局的警员来到现场的时候，拔枪要我们举手，刹时真实的世界侵犯了我们伪装的世界。

许多人都问起你那个下棋段落的拍摄过程。你是如何打灯的？它很柔和，而且有一种美化的效果。

诺曼递给我下棋这段戏的剧本，并且说："他们用性来下棋。"那就是这段戏。我建议他让我做些尝试。有些点子颇粗俗而幼稚，但观众的心就在那儿。比如上下抚摸棋子儿，用手指擦嘴唇，我让她的腿在桌下靠着他的腿移动。我用了两个4 000瓦的柔光灯，高挂起来约45度角，看起来就像有个大而圆的柔光灯挂在棋

桌的上面。有些光点打在墙上，所以背景不会一片漆黑，有些光点落在相框上，有些光点落在壁炉上。拍特写时，我用微弱的地板灯加上色纸来增强火光的效果。

为什么你觉得从摄影师到导演的这步路这么难以跨越？它似乎是很顺理成章的一步。

我不知道。如果我知道某个摄影师变成导演所遇到的困难在哪里，我会避免犯同样的错误。我真的不知道，总是有许多预想和推测加诸在个人身上，而且这个行业是高度分工的。所以很容易听到人们这么说："他是个好剪接，但我不认为他会是个好导演。"就如他们将演员定型分类。这个因素确实存在。因为我曾导过的那部电影是非常明显的政治片，所以，掌权人士认为那是我全部的政治立场，如果我再导一部片子，仍然会像是站在肥皂箱上演讲。

但《冷媒体》在当时受到许多好评。

我同意。《冷媒体》那时对当局造成严重的威胁，比我当时所能理解到的要严重得多。根据我所收到的"新闻自由"（Freedom of Information），这部片子至少受到四个政府部门的监控。我可以让你看看当时的档案，政府施压于海湾和西方公司，阻止他们发行这部片子。后来这部片子以 X 级放映也是妥协的结果，这么一来，片子真正诉求的对象根本看不到这部片子。这部片子是为年轻观众拍的，但在这种状况下，18 岁以下的观众根本不可能进电影院。要仔细描述当时发生的事会使我很沮丧。但群众相信反战示威对华盛顿当局的决策是没有影响的，它只是少数异议分子徒劳无功的姿态。然而，从水门事件开始，我们可以看到，每当有示威游行，尼克松、米切尔（Mitchell）和整个华盛顿海域都会摇晃起来，信心动摇。我们意识到这个国家有股力量，一股人民的力量，政府不愿承认它的存在。因为人民一旦认清自己的力量，可能会做得更多。但人民是否能问自己："我能做些什么有益于大

众的福祉？"

你拍《冷媒体》时，你是否感到它是部很有力的片子？我觉得你拍了一部主题非常特殊的电影，从相当客观的角度来逼近它。

我对整个主题十分有兴趣，现在仍是如此。那是关于偷窥者与牵涉在事件当中的人物。这是摄影师都会面临到的相同问题：你是否要拍刚中弹及伤者濒临垂危的精彩画面，还是放下摄影机去救他，尽快找来救护车和医生？我举的是比较极端的例子。但我曾拍过真实记录片（vérité documentary），被摄对象极端沮丧且正在哭泣，明明白白是个无助绝望的人，这时你脑中浮现的念头是：你能拍到这精彩的一景，记录片已成功一半了；还是把摄影机放下，将手臂搭在他肩上，安慰他一番？我想处理这种问题是所有新闻摄影师都会遇到的。在当时（1968 年）这问题才刚开始受到更多的瞩目与讨论。这部片子中有些东西使人非常不安。例如，我听说政府一格一格检视新闻站拍摄的和平示威段落，以辨认参加游行的人。这是不为人知的，我让演员在片中说出来，当时我不知道联邦政府对此举有多愤怒，在看到我现有的调查局档案资料后，才知道事态严重。事实也证明，在 1968 年芝加哥民主风潮中 70%有新闻资历的人都曾在不同的政府部门中担任监督的工作。

此外，通过新闻自由法，政府也在评估你的作品。我在一份旧档案上面看到："哈斯克尔拍记录片可能很不错，但他太吹毛求疵，永远无法拍好广告和剧情片。"这就是联邦调查局的艺术评论——政府竟花钱做影评！这不仅仅是评论，还流传在他们往来的公文间，你知道吗？电影圈内某些权威人士考虑用我的时候，第一个念头不是："这家伙是个共产党。"而是"他很挑剔"或"他很笨"或"他是个大麻烦"。所以，当某人搜集到一份秘密档案，这档案绝不可能仅仅作为参考，因为它太美味，太诱人了，使人忍不住要用它。

你认为《冷媒体》是商业电影，还是具有某些有别于艺术的其

他目的？

我认为它会大受欢迎，人人都想看，会使人感到很兴奋，只要把它拍完，发行上市，我就成功了。事实上，世界各地对这部片子都极赞许，它是一个正式大制作拍摄的电影，花了60万美元，根据派拉蒙的统计，它一直没赚回成本。

那正是我要问的问题。票房并不理想吗？

它没法赚回成本。首先，我要让大家知道，我要在报章书本上公开声明：那些主要的发行公司，在我看来，都是群骗子。他们不择手段，用最高明的方法，不留痕迹地偷走你的财产。他们的偷窃是游戏规则默许的一部分。如果有人闯入你的屋子，偷了1 000美元，警察和侦探会设法逮捕这恶棍，把他送入牢狱。但没有人会指责大公司横夺大笔金钱。这是生意的一部分，是个游戏。

是共犯结构？

他们认为自己没罪，事情向来就是如此。所以，拍剧情片的情况就是，小角色用小手段边做边偷——从灯光助理或交通运输公司手上拿回扣。这些都是小数目，但当你在一个贪污的群体中工作，每个人都从中谋利，你的责任就被分担掉了。

谈谈派拉蒙，他们一定承受了某些压力，包括影片发行的时间，诸如此类的事。后来他们把这片子丢在那儿不管了吗？

海湾和西方公司给他们很大的压力。大公司和政府常有许多交易——包括各种回扣佣金、法庭上的判决、税务问题等方面的优惠。许多交易是出于好心官员的善意安排，民主党的高级官员警告派拉蒙，若是放映这部片子，海湾和西方公司将失去某些优惠待遇。我只是泛泛地谈。不过，我现在已经准备好一些不易取得的资料和档案，如果再度被问到这种事，我会拿出证据来说明……

这些谈话可以发表吗？

当然可以。

在《美国风情画》中，许多夜戏是夜晚在广大的空间拍摄的，你是如何做到的？

《美国风情画》的灯光简单到我羞于启齿。但它是我从记录片吸取养分的另一个例子，是另一个给自己纪律和限制的例子。但基本上我会确切告诉你我到底做了什么。只要有路灯柱，我便放上几个小灯射下来。如果有商店未打烊，便挂个夹子灯或溢光灯。车内照明则使用 12 伏特再生电池车灯，靠着特制胶带附挂于遮阳板或仪表板上。在车内拍摄，若要人脸上的灯光有变化，就让几个人坐在另一辆车上，拿着手灯向车内照，或是在卡车上装高亮度的头灯从十字路横向街道驶过，所以当我们直行通过路口时，脸上的光也会有变化。

你为剧情片创造视觉风格时有多大的自由度？

近几年来，十分幸运，我有许多创造视觉风格的空间。我想补充一下，我个人的自由并不绝对有利，只有在互动中激发灵感，自由才是最有利的。我喜欢和美术指导谈话，喜欢听听导演的意见，喜欢和灯光师一起在房间里逛，感受到某种灵感与创意的交流。在这种气氛中，我的工作成果会更理想。我不喜欢一味地发号施令："这是我的计划，无论如何，把它完成。"诸如此类。

我很好奇那些风格是怎么产生的。很明显，你会根据脚本选择风格。我想知道，还有些什么要素影响风格的形成。

你要拍摄的材料。如果片中有女演员，从她扮演的角色考虑，她应该看来美丽，从故事，从观众的期待，她都应该是好看的，那么你就不该拍裸片。你不会用没清干净的镜头和硬光，否则拍到脸部特写的时候就惨了，这些小节都取决于你的风格。拍摄场地也取决于你的风格，如果场景在日戏中有许多大窗，可能会用多盏柔光的大灯照过窗户，如果有夜总会的戏，则需要一些暗区和聚光灯。所以在《二手心》（*Second Hand Hearts*）开拍之前，我看

过剧本和场景后，我想这应该是部广角摄影的片子，而且影像极度明晰。当然不是从头到尾全如此，但大多是用 20 厘米的镜头，光圈开在 *f*8，*f*11，*f*12 来拍。

你是否曾在某种限制之中变得更有创意？

像任何人一样。我认为没有人有权否定排斥他人的想法，听而不闻，视而不见，他很可能会错失丰富的灵感泉源。有许多不同的门路做不同的工作。

在 1968 年的一篇文章中，你提到摄影棚的摄影机太重。我们认为那是个例子，摄影师影响到技术的发展。你是否还希望看到别的改进？

HMI 是个大突破。派娜维馨的一些发明都很实用，很方便，虽然价钱贵了点。电影摄影机和电视监控结合，电视监控的使用率在影片拍摄现场越来越高。

你想未来的发展如何？

第一，它可以解决导演和场记连戏的问题。每部电影在导演、场记和摄影师之间总会有个 10 到 15 分钟的讨论："他是在说'岩石'的时候拿起笔记本，还是说'放映机'的时候？"这时电视录影立即可以解决大家的疑惑。只要按下三个按钮，快速回看一下，便知原来是如何，连戏的问题便解决了。这对制作过程价值无穷。另一个聪明的应用是，导演和演员在收工后可以反复观看当天的拍摄成果，检视表演上的问题。如果导演的分析能力很强，这些分析又能激发他们的创意，而不是造成阻碍，那么这会对工作很有帮助。

你自己的公司接的都是广告片？

是的。康拉德·霍尔和我是合伙人，我们拍广告片。

拍广告是否使你保持技术上的先进，还是仅为赚钱？

我们靠广告赚钱，当然也借此磨练技术，做些新的尝试。

与剧情片相比，拍广告有更多的实验机会吗？

当然。拍广告做实验，如果不成功，也没什么大不了，不过4秒钟。我们和约翰·韦恩(John Wayne)拍的广告片，就借用了剧情片的经验和背景集中全力工作。因为他不能给我们太多时间。他对工作的要求非常苛刻。

你曾拍了几部片子，半途离去。一般而言，是什么原因造成这种艺术上的无法妥协？身为摄影师或艺术家的立场何在？

只有两部片子发生这样的情形，理由并不是艺术上的差异。我拍了大部分的《对话》，科波拉的剧本有点问题，他对主题的处理方式也有问题。他没准备好就开拍了，事实上还需三四个礼拜来做前置工作。他在一些访谈中都提到，也一再告诉我，真正的理由是他需要为自己的停工找个借口，而我是《对话》的工作人员。所以他说，所有的画面看起来都很好，一切都没问题。我和法郎西斯最基本的不协调是在最初开拍之时，我说："法朗西斯，我们好像在做个声轨的放大。我们必须有更多视觉上的设计，让这些对话变成电影。"事实上，我在广场中用九部摄影机来拍摄整段对话，一天就把它拍完了。他计划用一个礼拜来拍，同时继续写剧本。在那部电影结束后，我和法郎西斯彼此感觉很不好，后来我们又碰了几次面，我想我们已恢复了友谊。我知道他的问题，他也向我道歉。另外一部是《飞越杜鹃窝》。我几乎拍完整部片子，那片子对我而言仍是个未解之谜。因为我和米洛斯·福曼之间并没有任何争议，一切按进度，所以没有任何责任上的问题。事实上，他很依赖我，原来的电影版本中有些场景是我写的，我给了他一些台词。米洛许不是很了解俚语的用法，武断地告诉我不该继续拍那部片子的是迈克尔·道格拉斯(Michael Douglas)和苏·萨兹(Saul Zaentz)，而非米洛许。

没有任何理由？仅仅告诉你"不用再来工作了"？

没有任何原因。他们用的字眼是"艺术上的不同"。那晚，我半夜去找米洛许。我问他："不同在哪里，你为什么不告诉我？我

拍了些什么你不喜欢的东西?"我很震惊,因为我非常努力拍那部片子。

从访谈中,我们发现摄影师经常被当成替罪羔羊。

仔细想想,要换演员比较难,他们已经出现在银幕上,你能做什么?摄影师领导工作人员,他好比是个工头,如果你想要大转向,当然先更换领导人。第一个把剧本从抽象转化成具体影像的是摄影师。如果毛片不符期待,摄影师就如同传来坏消息的信使,可能被杀掉。不过,我绝不会尚未和另一个摄影师谈过,不了解情况,就取代他的位置。这是一种礼貌。

另一个被揭露的秘密是:如果预算超过2 500万到3 000万,用于拍电影的钱不增反减。我们听说你接到一部3 000万预算的电影,但是2/3的钱都不是用于制作,事实上只有400万去拍一部3 000万预算的电影。这又是摄影师的困扰。他是承受压力的人,他的动作太慢,如果他总是担忧时间不够,如何能把工作做好?我猜《光荣之路》的预算过高,压力也非常大,但这部电影仍非常美丽,无人能否认这个事实。

是什么因素使摄影师动作迟缓?《光荣之路》是最好的例子。你必须等候火车进站,进站后它会停上两三个小时。他们要求你在15分钟内拍摄完毕,而你花了30分钟,子是你成了众人口中慢动作的摄影师。但一般而言,你等待必须拍摄的对象,有许多事情必须等,等演员换衣服,等导演作决定。因为开始拍摄的是摄影师,所以进度一旦慢了,大家的矛头就会指向摄影师。圈外人很难理解时间究竟花在哪里。

《光荣之路》整部片你都做了色相调整(事前或事后曝光底片)。是不是如此?

为了实际的需要,大部分都做了色相调整,只有很少的场景没有。

色相调整如何帮你追求你所要的影像?

我拍了很多底片来测试，发现调整色相会使暗影的部分更柔和，理论上，它会使色彩变得较为清淡，虽然我不是那么有把握。不同的场景，我做不同百分比的色相调整。

你从先前的测试了解到这种情况。

即使在拍摄时仍在做测试。不过我在拍摄前的确做了某些测试。

《光荣之路》的沙暴是如何拍摄的？

有好几场沙暴的戏。大云出现，加上亚伯特·惠特洛克（Albert Whitlock）的功劳。他是个有名的动画师。我所做的仅是带着派娜维馨摄影机爬到一个摇晃的高塔顶端，拍下整个小镇。剩下的全交给亚伯特处理。我冒着危险在平地的风沙中拍了不少戏，拍摄时观看和呼吸都十分困难，拍出来的成果并不特别壮观。

在建立电影的视觉风貌方面，《光荣之路》的风格非常独特。你是否曾在维持摄影风格的统一上遇到过什么困难？

艺术指导迈克尔·哈勒（Michael Haller）给我许多协助与配合。我也花了不少时间与服装设计沟通。我们的构想是，当伍迪到达加州，颜色的浓度逐渐增加。开始时是一片土色，到了加州，不同的色彩逐渐加入。这些都是由我们控制的，并不仅仅只是使用滤镜方面的技术问题。

所以，许多功夫是花在维持拍摄对象的统一性上。

是的，在场景中的每个人都知道，我不想要任何强烈的色彩。所以，有个油漆匠随时在旁等候，如果他看到一个鲜艳的红色标志，无需我的指示，便会自动过去把色彩减弱。

你如何持续地维持那种风格？是否以固定的烛光数或光圈值拍摄？你尝试着维持某些技术上的定值吗？

无论用什么光圈值拍摄，这部影片在视觉上都会维持一个很一致的风格。我们试着不打正面光，因为正面光会使色彩更饱和，我喜欢尽可能地维持空气中的杂质——烟、尘，任何可以使影

像柔和的特质。

用些什么东西？

在室内用烟。尽可能避免强烈的日光。大块丝幕、小块丝幕、背光。当你不得不在直射日光下拍摄，又没有丝幕时，我会用颗粒状的反光板在阴影处补光。如此就会有些半透明的感觉。

《返乡》中几场医院的戏拍得很棒。你将它处理得很像医院，但并不令人抵触，这是如何做到的？

那些荧光灯并不是真的荧光灯，是假的。我用溢光灯做了一些看似荧光灯的灯具。墙上的灯也都改装过，顶部是暖白色荧光灯，底部是 PH211，这些是暗房用的小灯。《返乡》中，我试着使用强烈的直射日光，用弧光灯造成过度曝光，使光线超出底片宽容度，就如你在记录片中看到的。《返乡》中很少用扩散光线，除了简·方达的部分，我用了一点点。

基本上，那是光线进来的角度。你是否用了其他辅助光线，还是只用了手边有的灯具？

有时我用自然光源，或是墙上现有的实际光源。有时让光线从窗户进来。若要拍比较近的镜头时，我们会打光来补强。如果演员靠近实际光源，镜头中并未出现光源，便会用反光板从光源同一方向来补光。

关于柔光镜，许多摄影师觉得镜头太清晰，影片太细致。他们觉得必须减低这种高画质，放一些东西在镜头前，使画面较柔和。你这么认为吗？还是不同的片子有不同的需要？

的确，现在的负片非常清晰，粒子很细。如果不做任何处理，直接拍摄，影像会非常锐利细致。如果想讨好女人或是制造一些非常图像式的影像，必须减低画质的清晰度。这取决于你个人的意愿，就像画家一样。

你和工作人员的关系如何？有固定的工作伙伴吗？

有，我非常喜欢他们。我自己的工作量不是那么大，所以也

推荐他们给别的摄影师。戈登·威利斯用我的班底拍了两部片子。欧文·罗兹曼也用了我部分的班底。我觉得有点矛盾。我很高兴能将他们推荐给别人，他们很优秀。同时，我又觉得他们会告诉别的摄影师我的技巧。但我马上想到，我有很多技巧是从别的摄影师身上学来的。

我曾在报上看到关于你导演《森林女王》(*Sheena, Queen of the Jungle*)的事。

哦，那曾经出现在报纸上？他们要求我去导那个戏，剧本很糟，我又重写了，最后他们决定放弃这部电影。奥莱恩(Orion)要求我拍这部片子，但我不想导一部烂片。

现在你已经导了一部电影，知道自己想做什么。

是啊，我们看看是否能有些票房。

不会有什么损失的。

第十三章　比利·威廉姆斯

我最满意的片子就是那些能兜在一起的片子。从一个好剧本开始、合适的导演、合适的演员，以及好的美术指导，将一群人组合起来，带给主题完整性。摄影师的工作是整体的一部分。

比利·威廉姆斯（Billy Williams）是英国电影摄影界的台柱，也是英国摄影师工会（B.S.C）的现任主席。他的名字最近才开始在美国广为人知，因为他拍了几部美国片：《木板路》、《在流行中》和奥斯卡提名作《金色池塘》。

威廉斯的父亲也是摄影师，从默片转到新闻片，再至剧情片。威廉斯毕业后，就开始担任父亲的摄影助理。他从父亲那儿学到了足够的技术知识和工作纪律，很快就被一家记录片制作公司聘用。同时，他也找机会进入剧情片的制作行列。这个突破终于随着英国商业电视及广告片的兴起而产生。这批年轻广告导演——包括肯·罗素（Ken Russell）、理查德·莱斯特（Richard Lester）及约翰·史莱辛格——忙着寻找新鲜的摄影风格，都敞开大门欢迎威廉斯和新一代的英国摄影师。这些导演很快地就走入剧情片，摄影师也跟随他们转移阵地。特别由于他在记录片方面的经验，威廉斯带给剧情片一种历险感与开放性。他不会觉得自己受到长久以来被视为法则的片厂传统所限制。

他在美国最初受到瞩目是因为肯·罗素的《恋爱中的女人》。因为这部片子，他头一次获金像奖提名。70年代，他有许多可观

的成就。《他妈的星期天》极具品位，却较不为人所知；《黑狮震雄风》是大场面制作。《金色池塘》则备受好评，他也因而再度获金像奖提名。次年，他终于以《甘地传》赢得金像奖。身为英国摄影界的元老，威廉斯仍以年轻人的热忱面对每一部新作品。由于新的声光影像持续挑战他创作的精力与热情，他成为当代电影摄影历久不衰的重要影响力的来源。

作品年表

1965　《渡口上的安》(*San Ferry Ann*)

1966　《像个女人》(*Just Like a Woman*)

《辛西雅，三十岁是个危险年龄》(*Thirty is a Dangerous Age, Cynthia*)

《红与蓝》(*Red and Blue*)

1967　《亿万头脑》(*Billion Dollar Brain*)

《奇幻人间》(*The Magus*)

1968　《两位绅士共享》(*Two Gentlemen Sharing*)

《恋爱中的女人》(*Woman in Love*)**

1969　《索姆斯先生的想法》(*The Mind of Mr. Soames*)

《谭林》(*Tam – Lin*)

1970　《X，Y 和 Z》(*X, Y, and Z*)

《他妈的星期天》(*Sunday, Bloody Sunday*)

1971　《一世奇女子》(*Pope Joan*)

《怪侠小可怜》(*Kid Blue*)

1972　《守夜》(*Night Watch*)

1973　《玻璃动物园》(*The Glass Menagerie*)

《一个引人的故事》(*A Likely Story*)

1974　《黑狮震雄风》(*The Wind and The Lion*)

1975　《海上惊魂三十天》(*Voyage of the Damned*)

1976　《魔鬼的辩护人》(*The Devil's Advocate*)

1977　《沉默的伴侣》(*The Silent Partner*)

1978 《鹰翼》(*Eagle's Wing*)

《木板路》(*Boardwalk*)

1979 土星三号(*Saturn 3*)

在流行中(*Going in Style*)

1980 《甘地传》(*Gandhi*)*

《金色池塘》(*On Golden Pond*)**

1981 《亲爱的妈咪》(*Monsignore*)

1983 《生还者》(*The Survivors*)

1984 《无罪的考验》(*Ordeal by Innocence*)

1986 《曼哈顿计划》(*The Manhattan Project*)

1987 《悬疑》(*Suspect*)

1988 《寻找钻石》(*Just Ask For Dia - mond*)

1989 《彩虹》(*The Rainbow*)

1990 《史特拉》(*Stella*)

* 奥斯卡金像奖最佳摄影

**提名奥斯卡金像奖最佳摄影

你是如何开始对电影及电影摄影感兴趣的?

事实上,我是出生在这一行当中。我父亲是位摄影师,发迹于默片时代。第一次世界大战时,他是英国海军的摄影师,1928年,担任横越非洲的远征军摄影师。在30多岁时,他无所不拍,从新闻片、记录片到剧情片。因此我总是和摄影机、电影在一起。离开学校之后,走人这个圈子似乎是再自然不过的事了。我当了父亲三四年的摄影助理,他是非常严厉的教师,我学到很多东西。我想,父子关系有时比其他关系来得更严厉。但后来我越发重视自己从他那儿学到的纪律。

我认为,自己应该学习独立,在服完兵役之后加人了一个记录片制作公司"英国交通电影"(British Transport Films),他们拍制有关铁路、船坞、港口的电影,我在那儿当了5年助理操作员。同时,公司里还有两位资深的助理操作员,大卫·沃特金(David

Watkin)和罗伯特·佩因特(Robert Paynter),他们后来都声名鹊起。我们三个人在升为摄影师之前,就已经是多年的密友了。

在24岁之前,我觉得自己已准备好要当记录片摄影师了。但我必须离开英国交通电影公司来实践这个想法。当时公司里并没有这个机会,于是我离开那儿,成为自由的记录片摄影师。我应该说,我一直怀着成为剧情片摄影师的野心。英国的摄影师工会只有一个,却分为两个阵营——记录片摄影师与剧情片摄影师。几乎不可能由记录片跨入剧情片,因为他们觉得你不了解片厂作业的程序,以及如何使用灯光。记录片的技巧似乎是二流的事。当商业电视台出现时,随之而来的是广告片,情况因而有了改变。因为它带起了一批全新的导演。当这些导演开始拍广告片时,对所有相关的人而言都是有利的,他们在寻找一种新的风貌。也就是说像我一样的许多记录片摄影师,首次有机会拍广告,并且创造性地使用灯光。这对我而言是非常有价值的经验,无论是就实验发展室内拍摄的技术,或是与新的年轻导演一起工作,如肯·罗素、约翰·史莱辛格及特德·考契夫(Ted Kotcheff)。我为他们拍剧情片之前,已在广告片上共事过。所以,广告片成为某些英国摄影师的踏脚石。拍了几年广告片之后,我带着更充分的工作经验走入剧情片,在1965年拍了我的第一部剧情片,那是一部小小的黑白电影,名叫《渡口上的安》,是部低成本喜剧。那是我拍过的惟一一部黑白剧情片。虽然我别的电影都是彩色的,但我打光时,脑子里想的是黑、白、灰,而不是彩色。在打光时,我总试着制造一种区隔,以明亮的物体与暗色物体相衬。我喜欢以明暗色调区隔,而非仅以颜色来区隔。我的意思是,彩色可以传达很多事情,但如果你把色彩和明暗色调好好组合的话,在构图上会得到更好的透视,更大的景深。如果你看大师的绘画,会发现,虽然它们是彩色的,明暗调的区分会给它们较深的透视,使它们看起来像是三维空间。我不喜欢平面感的构图和摄影,讨厌看

到脸和背后的墙是同一个亮度，它们最终会混成一片。我喜欢有区隔，如此一来，你便能强调自己希望观众看到的部分。影片中有许多事情同时进行，总有些事比其他的更重要。

你可以对影像作选择性的强调？

有几项重要因素使你的选择更为突出：镜位的摆设、镜头的选择、灯光的位置，以及演员的位置。这些要素的安排将使观众所见大大不同。如果安排妥当，可引导观众看到这场戏的重点。然而，如果做得不好，观众看到的会是一部没有焦点的影片，就像幅很糟的绘画。你必须要有注意力的焦点，必须引导观众看到戏剧上的重点。你借着镜头、摄影机运动和轨道的组合，达到这个目的。我喜欢移动摄影机，而不喜欢长时间将它固定在同一个位置上。我知道，有些场景，你必须让人们坐在桌子旁谈话，在那种状况下，一旦移动摄影机，很容易变得十分自觉。但若有适当的机会，你可以穿过整个房间，推轨拍摄，那对建立整个场景很有帮助，让观众了解角色人物生活的空间。陈设与场景也是故事的一部分。我的意思是，摄影师的工作是要在视觉上对剧本有所增益，使故事的戏剧性与视觉层次更丰富刺激。摄影师为一场戏再添加一些情绪，让表演更为突出。演员尽全力演出，导演协助他们。而摄影师的工作则是接近演员、了解他们，选择恰如其分的拍摄方式来加强他们演出的角色。你可使用不同风格的灯光来达到这个目的，灯光位置的不同会使一个人看起来很不一样。

你开始担任剧情片的摄影指导时，记录片和广告片的经验给了你什么样的基础与准备？

我对自己的工作有某种探险的意识，不觉得自己的工作受到那些有多年片厂经验的摄影师的成就所限制。我要很遗憾地说，早年有很多摄影师总以规范化的风格拍片。我并不想一概而论，因为他们也拍了不少很好的作品。但有不少人拍出来的作品总是一样的。一个摄影师可能将片中的每场戏拍得都一样。但今

天，尤其是较年轻的摄影师，他们在这方面更具探险性格。我并没有被太多的成规束缚，随时准备放手一搏。那是我拍广告片最大的收获，因为我可以做大量的尝试与练习。所以，当我接手第一部剧情片时，在技术上已有充分准备，但又有别于传统。这些经验在我拍《恋爱中的女人》时特别有帮助。那个剧本给了我很多机会用颜色表达我自己。我刻意地使用温暖的火光与烛光的效果、日光夜景的蓝绿效果，再把两者混合使用，因此画面就能由金黄色的内景切到蓝绿色的森林外景。如此使用颜色会使观众更感到有趣。

它涉入地更深。

它捉住了观众的注意力，呈现出另一种观点，另一种看待事物的方式，但也很写实，当你想到那些实景在生活中的影像时，火光的确是很温暖，月光中的夜晚的确是蓝绿色的。但并不是每个人都如此处理。你常会发现影片中每场戏的光都非常接近，几乎没什么差别。我喜欢有所不同，喜欢在破晓时分有一种冷蓝色的样子。如果有场戏需要那种感觉，我会追求那种效果，并加强它。当你剪到下一场戏，时间是一天中较晚的时刻，它会有种完全不同的风貌。颜色和光线的质地都会变得不大一样。我试着尽可能这样处理。如果你从柔光的起居室走入刺眼的管状霓虹灯照射的浴室，应该让它看起来就如肉眼所见那样。相对于起居室柔和、浪漫的灯光，应该经营出管状灯不同的质感。面大街上则有强烈的阳光，毋需试着将光线打得匀称，完全可以保持日光的强烈反差。

你的意思是强化现场的实际感觉？

是的，这就是我要说的。当然，那并不是说，你总得维持呈现于你眼前的现实原貌，当然可以做些改变，可以给自己这样的自由。摄影师的工作中最令人兴奋的，莫过于遇到一位了解影像潜力的导演，而且能够用语言和你沟通一场戏在影像上应如何发

展。我想导演和摄影师是彼此的回声板，他们有好几个月的时间几乎像是夫妻关系。

这些年来，你和哪些导演的合作关系最好？为什么？

我和肯·罗素一起拍了两部片子，《恋爱中的女人》和《亿万头脑》。不过，《恋爱中的女人》可能是影像上能有所发挥的最好机会。因为它有绝佳的主题，伴随着许多不同的地点和心情。它几乎展现了所有不同的灯光风格，从烛光、火光到夜间内景、日间外景、日间内景，也有黎明与黄昏的景、日光夜景等等。拍这部片子，你有各种机会尝试不同的做法。

肯是一位要求很高的导演，和他一起工作很耗心神。他有很棒的视觉想像，但也很顽固。我发现自己有时得花一番工夫与他斗争，才能得到自己想要的，还有我认为他真正想要的。不过，有时也会发生冲突。举个例子，肯过去在英国国家广播公司可能常和过度打光的摄影师工作，尤其是实景拍摄的时候。他很不喜欢摄影师在拍摄白天外景时打灯。若你在日间外景架灯，他会说："你要那个做什么？为什么要用灯？"在一场戏中，艾伦·贝茨(Alan Bates)和主要演员在一棵大树下，树下摆了一张长桌，所有重要的角色都出场了，那是场很长的戏，艾伦·贝茨正剥着无花果，情色意味很重。但它也介绍了奥利弗·里德(Oliver Reed)和格伦达·杰克逊(Glenda Jackson)出场。我们在英格兰实景中的山毛榉下拍戏。当你想给艾伦较好的光时，却看到白花花的日光，艾伦都是剪影，再看看奥利弗和格伦达，光线又完全不同。你望进森林更深处，背景却暗多了。肯不要我打光，因为他担心看起来过度打光，因此和我争执得很厉害。艾伦·贝茨及与他在桌子同一侧的人背后有强烈的阳光照射，如果我不在他们身上打光，那么当他们和桌子另一侧的人对剪时，画面上会看到剪影和柔光照射的人物交替出现。我告诉肯："我会平衡光线，使它看起来不像是打了光。"好使他安心。实际拍摄时，我用高强度的灯打过丝幕，产生

没有影子的柔光，看起来就像没打光一样。我将光线充分平衡，艾伦看起来像是在暗影中。我猜他差不多是曝光不足一挡，背景则是过度曝光一挡到两挡。然而这就已经足以连戏了，将两边剪在一起时，不会有不顺的感觉。我想那样的灯光发挥了它的效果，最后，肯也很满意。在灯光上，我和肯经常有很大的争执。但如果在森林中拍戏，又必须改变光线，特别是在英格兰，光线变化又远大于美国西岸，那么就得打光，以保持镜头之间的连戏。否则你的曝光与反差会高高低低起落不定，后期剪接时在连戏上会有很多麻烦。

拍摄日间外景时，在光线上几乎是理所当然的——我的意思是，当你抬头时，光就在那儿。你如何随心所欲地调整光线，得到你要的影像？

首先，当摄影师到了一个新的场景，他必须试着评估这个场景的可能性，感受它的氛围，从地理景观、山、树、街道、气候的类型等层次着眼。某些地点的天气稳定，你大可信任它的恒常性。有些实景则时刻都在变化。当你做初步评估时，这些都要牢记在心。但如果选择了一个终日阳光普照的场景，千万记住，太阳是会走过一百八十度弧线的。所以我会和导演商量，在某个时段拍某场戏。我总是回避平而惑的光线，不喜欢在日光看起来极平时拍摄。当然，在某些地点，光线由头顶正上方直射下来，除了顶光之外，别无选择。然而，如果有机会多用侧光及背光，我会选择那么做。你得观察阳光的方位，以避开平光的时段。大多数导演都了解这点，你们可以妥当安排而不致浪费太多时间在等待上，那是个方法。另一个方法是，你选择补上多少阴光。在街上，我不用太多灯。我喜欢用白板来反射阴光，那就不会显得刻意加光，它看起来完全像真的。阴天时，你追求的又是不同的效果。有时，你可以利用树木，或架起遮像板（gobo）来制造影子。一般来说，拍外景时，你只是在现成的东西之外再添加些什么。所以，最

能发挥创意的部分还是拍摄角度、镜头，与日光时间的选择。

你比较喜欢在实景工作？或者说棚内作业和实景对你而言就是完全不同的？

有些题材必须在棚内拍摄。但也有很多东西可在棚内拍，也可在实景拍。如果能选择的话，我喜欢实景拍摄。真实场景似乎有更多的可能性，特别是当你要从外景拍到内景时，可用轨道穿过门跟拍演员。那是把外景与内景戏连接的方式之一。由此你可更了解一个场地，对场景产生更多的感受。在摄影棚中，窗外所见的景物受极大限制，缺乏运动的物体、街上的行人。因此，在实景中拍摄，会有额外的窗外景。当然，必须克服天气的问题。但类似的麻烦会促使你发现新的工作方式，会使你更有创意。在棚内，你则会倾向于以固定的模式工作，很容易落入成规。

在片厂中很容易就拆掉一面墙或拿掉一排灯。

是的。但实景让你有更多机会捕捉些不寻常的东西。

有些事情我想回头谈谈。关于导演的一些事情。拍完《恋爱中的女人》之后，我拍了《他妈的星期天》，由约翰·史莱辛格执导。一开始，约翰就告诉我，他很喜欢我在《恋爱中的女人》的表现，那是影像上非常有力的题材。摄影对影片浪漫的风格有相当程度的影响。我希望它不会过分突出，而约翰也不期待《他妈的星期天》有那种广阔的感觉。他要摄影摆低姿态。他认为那部电影所说的是非常私密的故事，他要了解三个主要角色，想照顾到每一个细节，而不要摄影抢去观众对表演的注意，希望摄影以低调出现，不要过度戏剧化。我接受他的要求，将它视为一种挑战。后来有好几部片子我都采取相似的做法。《金色池塘》与《他妈的星期天》有某些相近之处，比如它们都是非常个人化的故事，没有大规模戏剧性的视野。我希望保持摄影的趣味，但不要过度抢眼。你或许可以说，这两部片子的摄影毋需多言。但像《黑狮震雄风》这样的片子，就必须用更广阔的笔触，因为它是更大的调色盘、更

宽的画布，需要壮阔的场景和影像，来营造出最大程度的震撼。那是部你必须采取不同方式处理的影片。但方向也是由故事以及你与导演的协商所主导的。最重要的是，在开拍之前，你和导演必须达成共识，关于影片展现出的风貌、强调的重点、灯光的风格等等。

有趣的是，你的作品五花八门，什么类型都有。你能拍些小规模私密的故事，也能拍大场面的影片，弹性极大，能够在两极间游走。

《甘地传》就同时兼具这两极的特质。它是个关于个人的故事，中间经历了他50年的生活。所以我们必须了解那个人，成为他环境的一部分。片中有许多表现私人情感的戏，穿插于成千上万印度人民的大场面之间，并且展现这些人与我们截然不同的生活方式。这部片子里有较私密的戏，也有大场面的动作戏。

在你的作品中，你最喜欢的是哪部片子？

我喜欢那些各个层面组合得恰到好处的片子。

不仅限于你自己的工作？

是的。摄影师是整体的一小部分。如果脱离了整体，它就什么都不是了。只有所有的层面都能组合得恰到好处，从好的剧本、好的导演、好的演员，以至于好的艺术指导。重点是将一群人组合起来，完整一致地呈现影片的题材。完美的组合通常也意味着最令人满意的结果。或许那是因为每个人必须一起工作，不仅仅只是将自己分内的事做好即可。《金色池塘》是个好例子，在那部片子里，各个层次的要素都结合在一起。《恋爱中的女人》和《他妈的星期天》也是我认为面面俱到、风格统一的片子。这三部片子我十分满意。不过有时回头看看，现在还可以做得更好。

当你拍片时，对冲印厂的监督有多密切？你怎样掌握这方面的工作？

我不浪费太多时间在冲片上。过去我会运用强迫显影的技

巧，现在如果题材需要仍会使用。但一般而言，强迫显影让粒子较粗，同时会提高雾度。

有些人喜欢这种效果。

没错，是有些人喜欢它。我并不喜欢强迫显影或色相调整，因为我喜欢饱和的负片和浓密的黑色。有时我也会使用雾镜，不过并不热衷，我不喜欢那种效果。在光线多变的情况下，你往往会失去控制。镜头前多加了一片玻璃，很可能会在某些强度的光线下产生折射。我倾向不要加太多东西在镜头前。

你的意思是，这些只是在有需要时，你有机会可以运用的另一种工具。如果情况需要，你还是会用它。

是的，我甚至会考虑用某种滤镜，或在冲印时作某种程度的变化，可能只是针对某些特定场景，而非整部电影。我不认为必须整部片子自始至终遵循某种技术。不过，一般来说，我不喜欢减损影片的画质。你得考虑，当摄影师和导演到冲印厂拿到由负片冲印出的 A 拷贝时，就已经有了减损。而且也要考虑到，你得印个翻印负片，画质又有了减损。接着，影片中的任何光学效果都会进一步减损画质。再接下来，你要面对状况欠佳的电影院，或镜头不够锐利，或光度不够。这一路下来，画质总是不断地减损，你看到的影像绝不会再像你在冲印厂看片室看到的那么好。因此，我很不愿意在拍摄时就降低画面的质感。我认为这样是欺骗观众。他们有权利看到清晰的影像。如果你拍出来的影片曝光不足或画质欠佳，观众是不会有兴趣的。

我知道你回美国来为《金色池塘》进行调光。对你来说，能够为自己的电影调光，重要性有多大？

非常重要。我现在在合约中都会注明，在冲印工作进行时必须通知我，并让我前往。几年前，我曾有过一次经验，当时的制片答应我，会带我去做调光工作，但并未列入合约中。后来对方食言，当我看到完成拷贝时，非常不满意。由于我无法亲自调光，影

像质感大打折扣。这回的《金色池塘》，冲印厂在我来之前就已经先做好一个拷贝，因此他们已经做了许多基础工作。但我还是能把我在拍摄时想到的一些小的调整加进去。我知道当时灯光的质感，知道我想要的颜色，以及我想达到的画面浓度。我很清楚已经拍就的画质，以及它需要印得亮一些还是深一些。这样即使你是一年前拍的，也能得到你原本想要的画面品质。

就像做事要贯彻到底？

对。如果交由别人完成，即使是参与影片程度很深的人，如导演或剪接师，他们也不一定与你有同样的想法。懂得灯光的导演不多，我指的是真正懂得灯光的。除了少数几位之外，大部分导演都没办法从现场（或是通过观景窗）来判断灯光明暗的反差将来在银幕上的样子。当然，反差的大小可在印片时改变，如果印得过暗，阴影部分的细节会受到很大的影响。如果在一个低调的场景中，拷贝印得过暗，你无法辨识阴影中的细节时，可以借由调光，选择适当的光量，来稍微提高它的亮度，以得到你想要的。但导演并不一定知道这些。

你是否想过，摄影可以盖过影片的本身或主题？你如何掌握情况，不使这种情形发生？

如果原先剧本就不够突出的话，就得在比较弱的基础上发展。有时摄影师可以用较有趣而令人兴奋的影像去克服剧本的贫弱，好给它多一点支撑的力量。你可以在语言较弱之处，或完全没有语言之处，赋予影像某些诠释。几年前，我拍了一部片子，但由于发行商破产，很不幸没有在美国上映。那是部叫《鹰翼》的西部片，由马丁·希恩（Martin Sheen）和萨姆·沃特斯顿（Sam Waterston）主演，实际上是部无声电影：全片等于没有对白。故事叙述一名白人和一名印第安人同时着迷于一匹白马，都想拥有它。他们互相追逐，并且为了那匹马决斗。可是，两个人都不会说对方和语言。因此，影片中的冲突就必须靠影像来传达，必须用摄影

机和配乐来完成。我一开始就知道，这是个对白极少的故事，得靠影像来叙述。我并不认为那部片子的影像盖过了故事本身。但有些时候，影像是会不必要地主导了整部片子，这就是靠摄影师拿捏分寸、加以节制了。

该如何拿捏？那与品位有关吗？

那包括了品位、直觉和经验。

在《他妈的星期天》中，你原本可以在摄影上大加发挥，但我觉得，你为了维持故事的私密性而有所保留。因此，你与导演史莱辛格及故事的素材是极为契合的。

我只能说，那是种直觉，并且了解到你所做的必须配合导演。合作的重要性便在于此，我所指的是导演和摄影师彼此之间的了解和信任。他们彼此间的信任，让他们可以在各方面沟通，并且知道每场戏的重点何在。有时对影像的过分沉溺，导致摄影机看起来像是无休止地做横摇或推拉。这些镜头语言虽在视觉上很精致，但却对故事的进展毫无帮助。你得发展出一份节奏感，好在某些场景过长时能协助导演。你可以将它缩短，抓住戏的精髓。广告片的磨练在这方面就非常有用。创作广告片时，你得有能耐在30秒内讲完一个故事，同样必须精确、正中要点。因此，你必须在极短的时间内传达其中的讯息。而在创作电影时，就没有这层束缚。有时很容易就把戏拍得超过它所能支撑的长度。广告片的训练让你进一步了解，如何为一场戏注入较多的活力，或如何用某些技巧来缩短一场戏。

你认为摄影的风格对一部电影的成功，有多大的重要性？

在某些电影中，摄影是比在其他电影中来的重要。除了极少数的例子之外，我认为摄影不该成为电影的主要元素，演员的表演才是最重要的。如果你能用镜头强化演员的所感所思，那也就对影片有贡献了。好的电影就是所有的创作元素共同达到高水准。如果电影剧本，或是导演，或是影像较弱，都会把影片的成绩

拉下来。虽然观众不会常去分析电影，但影片中各个元素的缺失，确实会影响观众对电影的投入及享受。譬如说，如果电影的构图欠佳，表演却不错，那就不太知道要看什么了。或者，若是灯光不好，那就看不清脸上的表情了。

就你的眼光来看，决定好的画面、好的构图的要素是什么？

这没有任何单一的元素可以决定。那是与生俱来或后天习得的。有些人永远拍不出好的构图。很难用言语描述，只能用你所拍的画面来描述。譬如你看别人度假时拍的照片，有的人拍得相当好，有的人就拍得很差劲。那是种天赋。好的摄影师有构图上的才华，他有好的眼光。

当我看别人的作品时，我知道它是否能令我满意。而在我看见自己的作品时也是如此，拍得如何，自己心里明白。也许观众看不出来，但当成果达到我的期望时，我是很清楚的。

你如何让不同的镜位在光线和影像的质感上取得一致？是如何维持的？

再谈谈《金色池塘》。片子进入尾声时，有场戏是亨利·方达和小男孩在一艘小船上，天色逐渐暗去。这场戏大约有十到十五分钟，天色愈来愈暗，直到几乎全黑，但仍得看得见小船触礁，他们跌入水中。在那样的戏里，我清楚地知道必须曝光不足几挡，才能达到某种程度的黑暗。但你也得依赖你的眼睛，并且记得三四天前你是如何拍摄的。你的脑海中必须要有个影像，因为当你回到现场继续拍摄时，必须试着原样重现。当你在我们所谓的"黄金时刻"，也就是白天最后一段时间拍摄时，你所能有的宽容度很小。真的只能靠你的经验，以及你脑海中必须去完成、必须连戏的那个影像。手边的测光表可以帮你，但你应该可以判断，画面是否已达到要求。我认为这大部分来自经脸。

当你开始拍一部片子时，会倾向于希望整部片子维持一样的照明度吗？

不会。一般来说，在内景戏时，我试着维持在 *f*4。我觉得那恰到好处，这样的光圈不需太多照明，而景深也足够使画面相当程度地维持在焦距范围内。我不希望拍双人镜头时，其中一个人总是失焦。若以 *f*2 拍，就会发生这种情况。我并不喜欢以那种光圈拍摄，还是比较偏好 *f*4 左右的光圈。如果在特定的场景中有需要的话，我会调整到 *f*5.6。以现有的底片来说，我并不喜欢比它高出太多的光圈。只有当画面中有实际的灯具、烛火或火光，让我有足够的理由不用太多灯光时，我才会在很低的照明下拍摄。也就是说，不要盖过原有的照明。如果有必要，我会以我所认为恰当的标准，选择 *f*1.4 或 *f*2。可是一般来说，我不喜欢过浅的焦距。而且也不喜欢变焦的效果，虽然有时还是得用到它。这种技巧会让观众感觉到它的存在。

在《恋爱中的女人》里，你是如何加强那场摔跤戏的火光？当时的光圈多少？

那是真的火光，它的效果比摄影棚中用瓦斯点燃的火要好得多。用瓦斯不可能达到同样的效果。我将火光放在画面的左或右侧，而不放在画面的中央，这样子就可以将灯光摆在刚好在画面之外地面的高度，然后使用橙色的色温纸以配合火光的色调，同时也要求电工制造出火光闪烁的效果。摔跤者汗流浃背也在他们身上造成更多的光线反射。我当时是以 *f*3.5 拍摄。那场戏有两部摄影机以手持的方式作业，因为演员只肯赤裸上阵一天。也由于他们不肯重来一次，因此其余的就只能拍特写。两部摄影机中的一部是 28 厘米的镜头，另外一部则是 50 或 75 厘米。大约三个月后，我们重新回去拍慢动作镜头，因为导演希望更加强一些。

你是否将光源打光法(source lighting)奉为圣律？

你的问法让我颇难回答。比如你坐在这儿，我看着你，窗户在左手边，因此，你的脸有一边被窗户进来的光线照亮，另一边则在阴影中。现在，假使我拍摄你坐在那儿的画面，光线就该由窗

户的方向过来，这就是光源光。如果我反其道而行，看起来就不对了。因此在这个例子中，光源光就是圣律。

但是若改变这个圣律，就说是艺术上的“破格”好了，会不会感到不安？

一开始，你不一定会常常注意到光源的所在。可是，如果看到一个人坐在台灯旁，会把台灯当成光源。但有时候也会碰上一种情况，尤其是拍摄女性的时候，会希望稍微调整一下光源光的位置。譬如说，女性逻辑上是坐在交叉光源（cross lighting）底下，但你会在她的正面多加点光，因为交叉光会让她看起来不够美。如果你在女士身上打的灯光欠佳，那等于是在伤害她，也是给你自己找麻烦。因此，有时你就得用这种方式做事，但我想那是可以被接受的自由。

你现在接戏的标准是什么？剧本、导演，还是？……

是各项因素的综合。当然是先从剧本开始没错。如果我很不喜欢剧本的题材，就肯定不会接它。如果我喜欢这个剧本，也有意和这位导演合作，就会开始考虑这部片子在影像上的可能性。因此，我的选择是三个因素的综合。一个我想要拍的故事，一位曾有作品让我喜欢的导演，或我愿意首次合作的导演，以及影像上的可能性。还有一点就是，我能不能从拍摄这部片子中得到一些满足。我不会，也无法去拍我没有感情的片子。除非我很在乎其所试图表达的主题，否则我不会去拍。《甘地传》可能是我拍过的电影中最令我满足的作品之一，因为我认为甘地所代表的，以及他所要教导人类的，应该被广大的观众知道。因此，当理查德·阿滕伯勒（Richard Attenborough）找我拍这部片子时，情绪非常激动。那个故事说的是一位爱人类、爱和平的人，他试着为这个世界带来更多的爱与了解。这部影片并未说教，但却将这样的观念融入片中，而它肯定也是很好看的商业电影。能够参与其中，我与有荣焉。

你在美国拍过的片子有哪些？

《金色池塘》、《在流行中》，以及《木板路》。

美国的制片公司和工作人员与其他地方的运作方式有没有什么不同？

和英国比起来，最大的不同就是将电工和场务的责任分开。在英国，电工会架好所有的旗板和遮光物，然而在此他们只负责架设灯具。其他和遮光有关的工作都是由场务完成。同时我也发现，一般说来，这里的场务所携带的器材要比英国来得多。另外还有一点不同的是，有些英国摄影师让操作员负责拍摄作业，自己只管灯光。为数不少的人都是这么做的，摄影机操作员在戏的构成以及分镜、取角上，和导演合作关系密切，而摄影师只专注于灯光。我不能以这种方式工作，因为我无法弃画面于不顾。画面、所有东西的位置，以及你要使用的镜头，都是记录影像的第一步工作。除非我能将这些事都做到令自己满意，否则会有点被骗的感觉。假使我必须将这个责任交给别人，会觉得若有所失。我希望从一开始就投入，同时也希望在画面、镜头、摄影机运动、灯光等各方面都全程参与。这些环节必须有一致性。一旦我和导演决定了我们要如何拍一场戏，就会交给摄影机操作员接手，让他做最后的润饰和改善。但创作方式的原始概念却非常重要，我不希望假手他人。当然，有位曾跟你工作、并且了解你想法的操作员是很好的。如此一来，你就可以迅速地移交任务，而不需详细交待所有的事情。如果操作员清楚你的工作方式，他会遵循相同的原则发展出改善的方式。

你和工作人员的关系如何？你是个严厉的领班吗？能否接纳意见？

摄影机操作员随时可以提出意见。你知道，有时我会陷入瓶颈，而操作员会适时提出想法。我一直觉得，操作员如果有话要说，就应该表达出来。我喜欢听来自操作员的意见，但助理就不

太需要做这样的事了。助理会问的是像“你要我把焦距对在哪里?”这样的问题。如果我需要设定光圈,希望助理能告诉我。但我比较倾向将它当做技术上的关系。

一般说来,在决定电影的影像风格上,你有多大的创作自由?

这大部分得看导演,他是主事的人。如果导演不喜欢摄影师打光的方式,两者之间有了冲突,那么导演的意志是会占上风的。这时摄影师不是改变风格,就是卷铺盖走路。在此比较重要的,是和导演沟通良好,合作无间。如果能做到这一点,而且彼此都有信心,那么你们的创作就奠基于此。我合作过的最好导演都希望由工作人员身上得到最好的创作表现。他们选择某位摄影师,是因为他们需要他的投入。

这其中有无言的信任。

没错,你希望表达你的看法,好能不断地加强剧本中原本形诸于文字的东西。而这些并不是可以闭门造车、独立完成的。假使果真如此,那么拍出来的东西很可能就缺乏整体感。有些导演很明显比其他导演对影像有较深入的认识。我喜欢全能的导演,他们对想要的东西胸有成竹,并且会说出他们的想法,这可以让你知道从何着手。

摄影师要如何才能让人觉得物有所值?

摄影师的责任很重,除了导演之外,必须对影片拍摄的进度负最大的责任。无论在拍摄上,还是说服导演等待适合的拍摄天气,摄影师在预算上担负着重大责任。拍《金色池塘》时,我们遇到了变幻无常的天气,经常由晴空万里变为漫天阴霾。这时候,摄影马上陷入困境。你必须试着预测天气的变化。如果你开始在阴天拍摄,就得努力地试着连戏。借着预测天气、选择镜位,以及足够的器材,可以让一场戏从开拍至结束维持一贯的摄影风格。有时候,要使整场戏看起来是在同样的气候下拍摄的,需要许多创意与巧思,而这些必须依赖镜位的摆设及镜头和背景的选

择。偶尔，你得要点障眼法，像是稍后在别处补个镜头，但拍得像在同一个场景中。

你也得有足够的弹性，能够说明："听着，我知道今晚我们无法在此完成这个镜头，但日后可在其他地方补，而且不会有连戏的问题。"你必须记得你拍了些什么，还有什么未拍，以及如何维持视觉上的统一。大量器材也是摄影师的责任。你必须为所携带的镜头、摄影机及灯具的数量负责，这些都占了预算中相当大的分量。我不喜欢带着超出我需求的器材。事前充分的准备，在我的观念中非常重要，原因即在于此。如果摄影师必须在缺乏充分准备的情况下展开拍摄工作，那可是个坏消息。同时，他也得有足够的机会，和导演四处勘景，了解场地和气候的状况。这样就可以开始分析你的需求。目前有个倾向，摄影师会携带超出他需求的器材，好应付导演改变想法。当然，你不该限制导演，但如果能预测拍摄的需求，就预订相应的数量，也许稍多一些。但千万不要预订加倍的器材，最后却让他们在货车上闲置着。这些多余的器材，观众在电影中看不出来。除非我会使用的器材，而且使用的成果可以在银幕上看得出来，要不然我不会预订。我们都希望片子拍得成功，但也将花费限制在合理的范围之内，不让预算高到天文数字，因为这样的事已对电影工业产生伤害。巨额的花费意味着过去可以拍摄的电影现今在同样的条件下已经无法完成了。

可否谈谈英国摄影师来到美国工作所面对的问题？

我希望看到摄影师被赋予更高的重要性。他之所以被聘用，应该是因为他的艺术贡献，制片和导演需要他，他是最适合这个工作的人。我认为他应该不受限于人为的藩篱。我曾在欧、亚、非洲许多国家工作过，并未受到工会的限制。但我了解此地为何会有限制，部分原因是英国和欧洲对美国摄影师在当地的工作权并没有互惠。我希望能看到这整件事大幅开放，好让摄影师能彼

此交流，不受任何限制。这对整个电影工业以及个人都有好处。我很重视在美国工作的机会，它增长了我的经验。在这其中我发现了不同的工作方式，接触到不同的器材。当美国摄影师到欧洲去时，他们可能也有收获。从你得到的经验中，可以在银幕上呈现不同的、更好的，或令人兴奋的东西。摄影师能到新的国家去是很棒的。从在那儿住了一辈子的居民身上，他可以由不同的角度看这个国家，会发现并强调某些事物。这也就是为什么能到另一个国家去会令人如此兴奋。

我希望对你的几部作品的艺术和影像手法有整体的认识。譬如说，你当初觉得该怎么拍《黑狮震雄风》？

我认为那应是部色彩丰富且充满动作和刺激的电影。片中有慑人的景观和精彩的动作场面，摄影机就深入战斗中拍摄。同时影片的构图要很大胆。我很高兴那部片子在光线上要求对比强烈。当时我有机会拍摄明暗反差非常大的场景，在角色上也呈现这样的对比。肖恩·康纳里(Sean Connery)扮演一位传奇性的盗匪，他总是身着黑衣，一个黑暗的象征。而甘蒂丝·柏根(Candice Bergen)，被康纳里绑架的角色，总是一身雪白。那是部明亮与黑暗的电影。

《他妈的星期天》呢？

那是部封闭、光线柔和，内心独白式的电影。你必须和片中的角色很亲近，并了解他们周围的环境。在那部片子中，摄影机并不像在《黑狮震雄风》中一样，站得远远地拍摄景观。那个故事谈的是三个人彼此之间的关系。我运用了非常柔的照明技巧，且以1.85:1的银幕比例拍摄。派娜维馨的比例适用于《黑狮震雄风》，但对《他妈的星期天》来说，却完全不对。

还有《恋爱中的女人》？

《恋爱中的女人》事实上是个综合体。就像我说过的，那部片子令我有机会尝试许多不同的做法。读过那本小说的人都知道，

劳伦斯(D.H.Lawrence)的书叙述性和影像性都很强。

但你在故事中注入了很强的情绪性和感官性。那么《金色池塘》的拍摄手法又是什么?

它带有一点《他妈的星期天》的色彩,其中的三个角色以及他们的关系是影片的主轴。你必须在感觉上亲近他们,认识他们。因此你得用比较近的距离去看他们,虽然我并不认为这部片子过度使用特写。很有趣的是,我们经常只用主镜头,而很少用到插入镜头。而在内景时,我必须维持一定的亲密性,用非常暖色调的灯光拍夜间内景,以加强木头墙的色调。而屋外则是深蓝色的湖。拍摄白天的内景时,则着重在透过窗户而来的光源。另外,在湖面拍摄外景时,白天是闪亮耀眼的阳光加上大量的蓝和绿,转换为黄昏的阴郁,乃至于夜晚强烈的蓝色。因此,这部电影在颜色和风格上幅度很大。

而目前的《甘地传》则再度回到大制作。片中有成千上万的临时演员演出的大场面动作戏。现场是我所偏爱的强烈印度阳光,我利用阳光造成高反差,让画面看起来又热又亮。当然,片中也有较暗的室内戏,光线必须较柔一些。《甘地传》的影像风格幅度很广。不过,同样的,我并未使用滤镜、雾镜,或色相调整的技巧。拍出来的影片非常纯净,非常写实。我们希望让观众觉得这个故事不论在过去或现在都有相同的切题性。

对于将摄影师当作其最终职业目标的学生们,你有什么建议?在这个领域中,要怎样做才能获得一定的成就?

这些年来,有件事我一直未曾中断过,就是到美术馆或画廊去参观,研究名家的作品,可以从中累积你对构图的认识,以及对运用色彩和光线的了解。任何人都可以做到这点,并且从中学到许多。接着你必须研究重要导演的作品,以及你欣赏的任何摄影师的作品,了解他们工作的方式。而这些还只是比较容易的部分,因为当你接触实际工作,必须自己作决定时,又完全是另外一

回事了。最难的部分通常是决定用什么方式做事，或者如何打灯。你可能原本要在阳光下拍一场戏，但却碰到阴天，因此你得做个决定。同时，你得说服导演，在当时的状况下，那是最好的方式。你的想法必须时时准备适应情况的改变。

至于训练，我认为有一段时间的助理经验是不错的，可以学到摄影机、镜头、底片、景深等等的基础概念、有机会认识器材。我的意思是，如果想成为摄影师，你并不需要花太长的时间去做这样的工作。但假如跳过助理的阶段，你的工作经验会出现断层。摄影机操作员的经历也很有帮助，但我想那不是必要的。不过，你当然得累积一些剪接的知识，因为导演和摄影师得决定摄影机的角度。剪接师就是由这些角度构成一场戏的。除非你对剪接和角度有深入的了解，要不然无法让画面完美地结合。在现场犯了错误，而后在剪接时才发现是很常见的。你也得想到给剪接师选择的机会，必须能够运用直觉做到，特写什么时候会用得上，或什么时候需要多些不同角度的镜头。这些可以由经验中发展出来。

不过，回到你原来的给学生建议的问题，我想你得仔细决定这是不是你想要的。抓住机会去看人们工作，如果可能的话，和工作人员及摄影师谈谈。试着从他们的经验中学习。如果你的野心在此，就不要轻言放弃。那绝对不是容易的事。有许多人想成为摄影师，或投入电影工作。这是个很棒的工作没错，你可以到世界各地去。而电影圈内总是僧多粥少。但我相信有真正的才华和热情总是会得到回报的。你也需要一点运气，因为你常常得在适当的时机得到贵人相助。

第十四章　戈登·威利斯

电影是一种技术，不是艺术。艺术来自于技术。比如绘画，你可能有个绝佳的点子，但你能画吗？若你不能画，这点子就不值一文，因为你无法实现它。能把想法具体执行出来，才能使你得到充分的自由。

毫无疑问，戈登·威利斯（Gordon Willis）是美国当今最好的摄影师。这似乎是讨论的结束。他重写了美国摄影师的历史，被视为这个国家培养出的最杰出的摄影师。甚至到今天，他的影响力在电影工业圈中仍处处可见。但奇怪的是，威利斯的名字并不为影迷熟知，甚至连好莱坞的人也对他不是十分熟悉。当然，大部分美国影艺学院的会员（奥斯卡金像奖的评审委员）几乎不知道他还活着。他们长久以来一直忽视他具有金像奖品质的工作成果。但任用他的制片和导演都知道他是那个工作的不二人选。问问科波拉、艾伦·派库拉（Alan Pakula）、詹姆斯·布里奇斯（James Bridges）、伍迪·艾伦（Woody Allen）和赫伯特·罗斯（Herbert Ross），最好再问问他的同侪，他们知道要在银幕上维持统一性有多困难，他们能给予他的作品一个较适当的评价。当笔者访问其他摄影师，问及他们欣赏的同代摄影师，戈登·威利斯的名字不断地被提及。经验老到的哈斯克尔·韦克斯勒说："无人觉察到的是，戈登的影响无所不在。"甚至年轻的摄影师如约翰·巴利也知道威利斯的贡献："我很少赞美当代摄影师，但对我而言，戈登·威利斯是卓越的美国摄影师，我认为他独力造就了现在摄影师所享有的社

会资源和地位。

好莱坞人士对威利斯的才能视而不见，部分的原因是他不住在同一个区域内，他同妻儿住在曼哈顿郊外约一个钟头车程的地方，避开了好莱坞地区伴随的一切压力。他从来不求媒体的注意，因此个人的曝光率极低。在拍《天降财神》之前他在好莱坞片厂拍的最后一部片子是 1976 年的《大阴谋》。他不太与人交际，总是工作完就回家，那并不是说他打卡上下班。如果工作需要的话，他也可以一天工作 18 个小时。他总在片子开拍前几星期就开始测试镜头、器材和底片，片子拍完后总会在冲印厂监督冲片和印片。简言之，他是个完美主义者。同辈摄影师最妒羡威利斯的是他几乎能控制影像的每个层面，掌握到银幕上最后呈现的结果。他在自己事业刚起步时便意识到摄影师的工作将对一部片子的制作造成多大的影响。他是第一个为自己争取不同工作环境的摄影师。比如较高的制作费、较好的器材、较长的实景拍摄时间。有个摄影师表示："每件事都如威利斯所想的在现场实现了。"这就是力量。他的力量也来自他有能力兑现自己的承诺——一个独特的影像，这只是底限。当制片或导演雇用威利斯时，他们知道会得到一些特别的东西。

威利斯在工作中持续地表现了他的勇气、想像力和创造力，不论是喜剧如《安妮·霍尔》还是戏剧性强的《教父》。他在十年之内建立了声名，成为当代最受尊重且最具影响力的摄影师。杰出的摄影师迈克尔·查普曼曾在几部片子中担任威利斯的摄影机操作员，他说："戈登是美国无师自通的最佳典范。"或许还可再简单地加一句，一个天才。

作品年表

1970　《末路》（*End of the Road*）

《愉欢现形记》（*Loving*）

《地主》(*The Landlord*)

1971 《小谋杀》(*Little Murders*)

《柳巷芳草》(*Klute*)

1972 《主妇狂想曲》(*Up the Sandbox*)

《坏伙伴》(*Bad Company*)

《教父》(*Godfather*)

1973 《力争上游》(*The Paper Chase*)

1974 《大冲激》(*The Drowning Pool*)

《视差》(*Parallax View*)

1975 《教父Ⅱ》(*The Godfather* Ⅱ)

1976 《大阴谋》(*All the President's Men*)

1977 《安妮·霍尔》(*Annie Hall*)

1978 9－30－55

《我心深处》(*Interiors*)

《跃马山庄》(*Comes a Horseman*)

1979 《曼哈顿》(*Manhattan*)

1980 《星辰往事》(*Stardust Memories*)

1981 《天降财神》(*Pennies from Heaven*)

1982 《仲夏夜性喜剧》(*A Midsummer Night's Sex Comedy*)

《变色龙》(*Zelig*)**

1983 《百老汇丹尼罗斯》(*Broadway Danny Rose*)

1984 《至善至美》(*Perfect!*)

1985 《开罗紫玫瑰》(*The Purple Rose of Cairo*)

1986 《钱坑》(*The Money Pit*)

1987 *The Pick-Up Artist*

1988 *Bright Lights, Big City*

1990 《教父Ⅲ》(*The Godfather* Ⅲ)

《无罪的罪人》(*Presumed Innocent*)

担任导演

1979 《窗》(*Windows*)

**提名奥斯卡金像奖最佳摄影

你最初是怎么对拍电影发生兴趣的？

是家学渊源。大萧条时，我父亲在东岸的华纳兄弟公司任化妆师。所以我常待在片厂中，小时候我也做了一阵子童星，但不是很好的演员。随着年龄的增长，我开始对静照和舞台设计感兴趣，花了不少时间在这些事情上，拍了很多平面作品，但没赚到什么钱。朝鲜战争时，我被征召加入空军。很幸运地被分派到一个电影制作的单位。我拍了四年的记录片，一出道就在东岸担任摄影助理。当时广告的拍摄量很大。

是哪一年？

1955 年或 1956 年。我做了很长时期的助理，终于得到担任第一摄影师的机会，我很幸运地不断有工作机会，并且充分利用它们。这行待我不薄。

你在什么情况下晋升为摄影师？

那段时期纽约的广告业非常兴盛，我拍了很长一段时间的广告，也拍些记录片。我是自由之身，不隶属任何一个公司。这种身份要维持生计大不容易，但我还挺幸运。我的第一部片子叫《末路》，改编自约翰·巴思（John Barth）的小说。以后机会便接踵而来，拍了一部又一部的剧情片，并可以挑选我要拍的片子。

你是如何得到拍《末路》的机会？

也是运气吧。制片正在找摄影师，他看了很多人的片子，但你实际上无法从那些作品分辨出什么不同之处，我恰好与他闲聊过。运气实在太好了。所以，最初这个机会与我实在没什么特别的关联，也没有什么“如何”得到这个机会的门路。

你是否急着想拍第一部剧情片？

不是。虽然我很高兴终于拍了剧情片，但在那之前，我一点也不急着要跨入剧情片的行列。我是那种专注于手边工作的人。那时我手头的工作是广告片。我并没有很积极地去争取剧情片的工作。

你第一部剧情片的第一个工作日，走入拍摄场景时，你有什么感觉？

很奇怪，我充满了信心，因为那是部解释性的电影。我们做的都是反主流的，一点都不觉得忧虑。我跨进去便开始工作。当然也有可能是因为太笨了以至于不能察觉工作上的差异。不过，有时这可能是比较好的方式，跳进去就开始做。那部片子的要求并不像别的商业广告或大成本电影那么高。工作人员都很有包容力，这使我的工作更加容易。同时思考过程也比较简单。

在"治疗室"中，你让光和影像在天花板及墙上忽明忽灭。椅子的造型都很疯狂，斯泰西·凯区（Stacy Keach）和詹姆斯·琼斯（James Earl Jones）也很滑稽。你怎么把这些东西组合起来？

事实上那个房间非常有趣，因为是由细薄棉布盖起来的。如果你记得的话，墙上的投影不断地变换，我们把一些幻灯投影机放在布后面。当你从背后打光时，细薄棉布呈半透明状。所以这些墙都成了可以从背后投射的银幕。在那场戏中，我们在所有的墙上都投影，不停地变换影像，一亮一暗，整个过程非常有趣。我们必须用很少的经费来做这些效果。我怀疑自己能否做出像以前一样的东西。我有个理论，在你事业生涯中某个阶段中能做的事，在另一个阶段或许再也做不出来了。在许多方面你可能远远超前，但有时你会落后。你知道，你不再能以同样的方式来处理同样的事，你的观点改变了，没法子倒回走。你可能会更好，但也不再那么有创意了。

《偷欢现形记》是部都市喜剧。拍摄时，你有些什么大方向、大原则？

我非常喜欢《偷欢现形记》，它是部极有趣的电影，而且超越了时代，我称那种作品叫"浪漫写实"。在我拍的许多电影中，我采取了那个走向。它是一种情绪，电影本质上就是一堆情绪。我猜"浪漫写实"是我所能找到最贴近的字眼。我拍坏了很多东西，

但也拍出了不少好东西。那时我仍在一个尽量减少使用器材的工作阶段。目前我仍如此，不过那时用得更少。

重要的秘诀是，理解到你要看些什么。当你到实景或是像《偷欢现形记》一样的房子，你想做的是维持工作区域的特质。你没法子完全保留原来的样子，必须重新建构你要看的东西以保存你所看到的本来面貌。

你用 ASA 200 拍室内景？

增感了许多。

你喜欢最后的结果吗？

我喜欢最后的样子。基本上，强迫显影时并不能获得太多的感光度，同时会使粒子变粗。如此一来，影像变得比较模糊，明亮的部分有些雾状，使感光度看起来似乎提高了，但实际上并未增感太多。如果负片适度地曝光——"适度"意味着你希望冲出来的明暗——便毋需再增感冲印。一旦增感，一定会增加起雾的情况。《偷欢现形记》中，我做了强迫显影。当年的冲印厂很不错，若要增感更多也没什么问题。

如果我所知无误，《教父》和《教父Ⅱ》是最早使用低调灯光的电影之一。你如何发展出那种打光哲学，在《教父》中充分地运用，甚至在《教父Ⅱ》中更普遍而熟练地使用？

那种技术或方向在电影视觉上的应用起源于一个思考过程。这个过程在我心中开始于一种"邪恶"的感受，它是这部片子的灵魂。我想基于现实，最好的例子便是花园中的户外婚礼。这个场景阳光普照，几乎是柯达反转片（Kodachromey）1942 的感觉，我们剪入屋内的马龙·白兰度，光很低，而且充满了不祥的恶兆。所以，若一件事发生在外景，另一件事便会发生在相关的内景，这原则是非常简单的。但《教父》整体的视觉风格很像 40 年代纽约模糊的轮廓，除了在西西里岛的景之外。《教父Ⅱ》是一样的走向，只是更浪漫点。我们必须掌握一个时代的风格。我的想法是所

有的设计(包括布景、道具、服装等等)都要以时间上的连贯性统合起来。不过,最后把所有东西整合起来的是贯穿全片统一的颜色结构。即使我在不同的时代段落中改变了灯光和拍摄的结构,仍觉得最好是保持一贯的黄色调,这黄色调便成为连贯全片的轴线。我想坚持《教父》的特色。在《教父Ⅱ》中,我也使用了黄色。事实上,在《教父Ⅱ》之后,黄色像瘟疫一般蔓延了整个电影圈。直到今天,人们仍喜欢用它。我必须再加一句,没有节制地滥用。使用黄色调并不一定会使电影成为具有时代特色的片子。摄影、灯光和布景结构必须有统一的风格,否则毫无意义。

我了解在那个背景中你所指的涵义。但一般而言,你并不特别喜欢黄色?

我叫它黄色。事实上,它是有点琥珀色。

更多点金色的调子?

对了。一种黄金般琥珀色的感觉。但那是在冲印厂中的字汇,我们称它添增的黄色。它给全片一种金黄色调。我不喜欢电影中全黄或全蓝的色调,无论是投射在人物或是家具上。我觉得那样很干扰注意力。

在当时,弱光拍摄是不被接受的,很多人不相信你居然会那么做,你对弱光拍摄有什么大原则?

大原则是你必须知道你正在打破什么原则。因为你无法武断地说:"我就是要这样,我就是要那样。"除非你知道自己正在操纵的变项是什么。一旦知道什么是正常的,就知道什么是违反常态的,如何适当地打破常规。所以,你必须了解基本的曝光原则以及你使用的工具——底片本身的特质。但重点不是用了多少光,而是如何曝光。身为摄影师,你心中有个标准值。你知道这个标准,知道再收一挡光圈成再开半挡光圈在银幕上看起来是什么样子。曝光是个工具,如何曝光是手段。你必须知道过度曝光或曝光不足的结果会怎样,因为那是另一种绘画方式,另一种在

银幕上陈述情绪的方式，镜头的选择是另一种方式，摄影机的位置又形成一种可用的语言。

但曝光是最关键的选择。

它很重要。在那个阶段你必须知道你在做什么。简言之，在拍摄之前，必须学会曝光，然后才会知道如何使用机器，才了解自己在做什么。举个例子，一个人站在屋内的窗边和一个人穿过屋子走到窗边站着，对光线强度而言，是截然不同的两回事。除非了解曝光，否则不可能知道底片的宽容度有多大。底限是，在银幕上，要如何使影像看起来真实？或要如何使它看起来像是我所想像的？成千上万拍片的人没把握住这个原则。他们不知道影片的底限和上限何在。

所以，它应该是个实验性质的东西？我的意思是你必须动手去做才知道？如果我是个学生，我会带着有限的理解出去不停地拍。

我很少看到有人在学生阶段真正了解这件事，因为没有人教他们。但对摄影有兴趣的学生应该做的就是带着底片，找个人，把他放在房间里，他应该根据他心中正常标准的曝光值，很简单地把一个人从正面打亮。然后把曝光值降低半挡，降低一挡，降低一挡半、两挡。同时他也该再开大光圈增加一挡、两挡等等。然后从银幕上看看冲出来的片子，他就会知道哪里保有细节，哪里已失去中间值。如此一来，下次再要拍一个人站在窗边，从窗边走到门边，窗户是正常曝光或是半挡过度曝光，他就知道，当人们走到门边时，如果曝光不足一挡或一挡半，光线的感觉仍会很好。在银幕上看起来便会觉得打光比例不错。他希望窗和门有一样的光，但又不知道门边要打多少光，所以他把光全打亮。

所以，你强调的是在拍摄的现场要能理解到最后冲印的结果？

对。你必须知道最后在银幕上看起来会是什么样子。面不是此刻在你眼前看起来是什么样子。

你有没有任何技术可以在弱光中维持景深？在《教父》一、二集中许多场戏有很大的景深。它们可能很暗，但前后景都有很多细节，这是如何做到的？

你是指细节处打光？

对。

回到我们刚刚讨论过的原则。先要了解什么是真正的黑色，什么不是真正的黑色。你得知道打光比率的相对性和最后在银幕上会呈现的结果。不过戏法人人会变，巧妙各自不同。如何运用曝光的常识，那就是个人的品位了。

有人品位高，有人品位低。

对。塞尔兹尼克(David O. Selznick)曾说："品位只有两种，一流和不入流。"视觉上的品位也是如此。你能教人一些原则，但如何运用这些原则就很难教了。

你如何保持场与场之间的连光呢？是否刻意维持固定的烛光数或光圈值来拍摄？

对。你决定要用某个光圈值来拍，并且从头到尾维持那个值。在某些细微的要求之下，多少会有些小变化。但为了使镜头与镜头能剪在一起，应根据你对这部电影精神层次的取向选择一个机械层次上的一致性。以光圈值 *f*4 为例，你决定用 *f*4，因为它适合这片子，而且从打光的方面而言，它也是很实际的。你必须维持不同镜头间同样的光圈值。如果漫无方向地打开光圈以补灯光的不足，片子看起来会不连光，片片段段。当你从一个人剪到另一个人时，景深也会变得不一样。最后在银幕上呈现的结果是，你无意中把一堆不流畅的影像摆在一起。它们可能从柔和的对比接到反差极大的镜头，再从高反差回到低反差，在机械的影像上没有一贯性。至于如何决定这个光圈值，全看美感上哪个值最能取悦你，有时这个值也受限于实际上的需要，要尝试着结合美学和实际上的考虑。

你是否有助理详细记录曝光值和每个镜头的细节？

是的。我自己也做记录。片中每个镜头都要做纪录。如果有人捡到这份纪录，可能看不出个所以然，只是一连串的光圈值和数目字。但如果我必须在一两月后回头补拍的话，就需要那些资料，因为我可能已经忘了自己当时做了什么。所以必须重建当时的数据，而最有效的方式就是保有这些资料。

连贯性是最重要的一个考虑。

很重要也很不容易。因为你必须不断地提醒自己和旁人，必须使这部电影从头到尾维持统一，让它看起来是个完整的作品。我说的是结构上、机械上、摄影上和各方面都是个统一完整的作品。

怎么做到的？尤其是，如果导演漫无方向时？

有些导演会漫无头绪，有些摄影师也会漫无方向。但那是你的工作。如果跟对了人，他们会希望你帮忙维持某种秩序，使每个工作人员走同一个方向，一旦决定了某个想法，就必须做出来，必须维持那种一贯性。

到目前为止，你是否与共事的工作人员有过任何问题？

没有，就这点而言，我是很幸运的。他们都是很聪明的人，常常同时可能会有十个不同的方向，但只能用一个主意。对于那个决定你应该从一而终。

怎么做呢？怎么贯彻始终？

必须随时想到整部电影，它有自己的风格。通常很容易由此检视自己是否出轨。风格上你能看到自己是否做了恰当的处理。导演不一定能时时看到这个层面，他们总得操心演员的表演和说故事的问题。所以，可想而知，他们有时会弄不清电影该如何堆叠起来，该如何维持某种一致性。但很多导演并没有意识到这一点。今天，大部分的电影只是被“记录”下来，而不是被“拍摄”下来。他们并没有被“建构”成为一个整体，只是被“记录”。

能否说得再仔细些?

他们拍够了镜头数目就继续拍下一场了。

相对于……

相对于想清楚这部电影要完成些什么,这场戏要说些什么,想清楚我们如何适度地把它呈现在银幕上。你可以用20种不同的方式拍两辆车相撞、两个人对谈,哪种方法才对?如果只是把它记录下来是很容易的。可以一股脑地把整场戏都拍下来,先拍一个特写,再拍另一个特写,然后这场戏就结束了。但是,可能有别的方法使内容更强化,那个方法可能是较好的拍片方式。

对整部电影而言较好?

对。此外,也得考虑到剪接的问题。当你决定如何拍一个镜头时,还要考虑在那镜头之前是什么,那镜头之后是什么。但现在很多人拍电影都没有考虑到这一点。

《教父》的开场令人印象深刻。那个移民者在屋内恳求唐·柯里昂(Don Corleone)的戏是如何打光的?这是个模糊的问题吗?

挺模糊的。

但当你看到银幕上第一场戏,就知道整部电影将会不同凡响,从第一个镜头就知道这件事了!

你必须把每个人都摆在适当的位置,至少在那个画面中。机械上来说,所有的光在那部片子中,如《教父Ⅱ》中都是顶光、柔光。打光的色温低于3 200度凯尔文(Kelvin),多数在2 900度的范围。那个年代的颜色结构有部分是如此的。通通都是顶光、柔光,有时加点地板光以补足眼上和脸上的光。在《教父Ⅱ》中有个原则用得比第一集更凶,那就是我毫不在意看不看得到演员的眼睛,我觉得有些场景看不到眼睛反而更好。那些遵循传统的人给了我许多麻烦。好莱坞充斥着各式各样的修辞学。大家看毛片时又有一个标准的修辞学,他们并没有注意自己看到了什么,只在他们没看到自己预期看到的东西才会说话。我遭到很多批评,

因为在许多场戏里看不到任何人的眼睛。我说："我想那么做是恰当的。在另外一场戏，你会看到他们的眼睛，因为那么做是恰当的。"所有的场景都用了大量的头顶反光。

你用白卡吗？

我用自己做的白板。

你自己设计的形式组合？

对。我开始逆转光线并把它们打到不同尺寸的细白棉布上，灯、杆子和框架是一体的，悬挂在景的上方，我再用些灯旗把光遮一遮，避免落到墙上或其他地方。过了一阵子，我改变了这个系统，把它做得更自给自足些。现在，它是个 4×4 的框架，本身就是一块基本的散光片，可以加上任何我需要的灯。

在《教父Ⅱ》中，我开始用这个设计，之后，这种灯组就如瘟疫般四处蔓延，到处使用。我认为没有太多人了解这种设计，但他们认为自己如果用了这组设备，整部电影看起来便会像《教父Ⅱ》。事实并不尽然。

我们曾谈到《教父Ⅱ》中某些演员的影像，有时他们只是剪影。有场戏，我记得是迈克尔（Michael）和佛列德（Fredo）在落地窗前谈话，窗外是太华湖（Lake Tahoe）。观众其实并没有真正看到到底发生了什么事。我猜你已经回答过了，根据这个戏的需要，并不一定要看到演员的脸或眼睛。

所有的考虑总是以"如何以最适当的方式演出这场戏"为优先，而不是如何拍摄以看到演员的脸。有时是所有发生在银幕上的元素使整场戏活了起来。重点是整场戏结构方式所呈现的情绪内容，你当然不想在那个层次上把整部电影看完，但它会时时发挥作用。通常你没看到的要比看到的更具影响力。但并不是所有人都了解这件事。此外，许多人对"相对性"的了解并不比从亮到暗到亮、从大到小到大多多少。

有场在饭厅的室内戏非常有趣，他们把汤姆·哈根（Tom Ha-

gen)带到那儿告诉他唐(Don)被暗杀的事。你打了些小小的光区，但整个戏非常暗。然而该有的都有了，不需要更多的光，也毋需减少光线。

那场戏是用灯泡打亮的，我们把灯泡藏在实际光源的后面，只要摆对了位置，一盏灯就够了。

这发现有没有吓到你？

没有。

我是说，和正常情况相比，那相当冒险的。

如果你不知道结果会如何，那是相当冒险的。这种尝试仍基于了解，知道自己在做什么。如果某个区域没有光，或某个区域有些光，你应该知道最后看起来会是什么样子。明与暗是整部电影的结构规则之一。

另一场医院前的外景夜戏，迈克尔在护卫教父之后走出来，警察一阵骚动。整场戏很暗，但仍可看到动作和人们脸上的表情，在处理类似的外景夜戏，有些什么样的原则？

一般而言，夜间打光都是交叉打光，特别是在那场戏里。

我想问的是，你不可能用太多灯，或是你用了不少灯，只是看起来不多？

看起来不多。我并没有用过量的灯。但该有的都有了。那时我只觉得那场戏光打得还可以，并没有多加深思。今天我可能不会以相同的方式打光。但那时我对自己下的光还觉得差强人意。

在《教父》和《教父Ⅱ》中，你对不同的地理场景有不同的视觉取向，纽约、洛杉矶、西西里都不同，我想那是有意的设计。

是的。在纽约，我们做了很多时代的考据和设计。如前面提过的，你想把不同年代的场景分开来，而仍维持整部电影的连贯性。所以，我选择颜色来统合整部片子。在处理旧时代的戏时，摄影结构便完全不同子其他的部分。无论内外景，光圈都大开，

差不多维持在 f2.8 左右。再用滤镜滤掉了些光线。光圈大开，些微的散光，加上打光的技巧，将不同的年代区分开来。但仍可以连贯，成为完整的电影。旧时代的戏中，我常把光打得非常平，我自己觉得是很必要且恰当的。但开始拍别的年代的戏时，这些限制便不再列入考虑。我们会在阳光下或任何地方拍摄。至于西西里的片段，我的想法和第一集是相同的，只是年代较早于片中的现在式。西西里的片段应该充满阳光。所以在纽约和西西里之间进行的是完全不同的事物。营造相同的摄影结构和相同的氛围，但西西里充满了阳光，而纽约则较为暗淡。情绪上它们是两个不同的地方。虽然使用相同的摄影原则，但实质上是两个非常不同的场景。然后我们拍了太华湖附近的戏，摄影结构又有些不同。当然，这技巧是要时时提醒观众它们之间的不同。一切都是情绪，你知道。

这两部电影中间经过了那么多年，要把这些事记在脑中并不是件容易的事。

是的，要记在脑中颇为困难。但如果你常用到它就不容易忘记。你只是必须记得自己做了什么，为什么要这么做。美丽的摄影是世界上最容易做的事。但能够从头到尾把一部片子的内容连结成一个整体的摄影才是最美的。我是说，视觉上可以非常美，也可以非常平凡，只要能把这个故事说得恰如其分，就是美的摄影。你不希望摄影抢了故事的光彩，只希望摄影成为故事的一部分。

但你不觉得，这种事时常发生？视觉上的成就超越了剧本？

当然。这种情形经常出现。你尝试做的是能配合整部电影的良好摄影，并不极力在摄影上展现技巧。《末路》比其他片子更容许我表现摄影上的技巧，因为它的本质就是如此，应该做的是能与故事本身相辅相成的工作。当你置身于整部电影之外就犯下错误了。

据我所知，相比于《教父Ⅱ》，《教父》的预算是非常紧的。在这种情形下，你要保留《教父》的风貌和原来的轴线，第二集中较高的预算是否影响到你的摄影风格？是否有些事你在第二集中做了，在第一集中却因预算的缘故无法做到？

《教父Ⅱ》预算较高，主要只是因为规模较大。有些景搭起来要花较多的钱。其实摄影和机械器材方面并未用到比原先更多的技巧或设备。只是有时场景较大些，器材的量就需要得多些。事实上，在《教父》和《教父Ⅱ》我用的是一样的摄影机和镜头，一样的附件。那些器材多少有点过时，但我想用一样的器材来维持影片的一致性。

《坏伙伴》是你第一部西部片，有什么特别之处？

对我而言那是个全新的体验，是人在空间里的体验。当你独自在乡间，特别是在那个时代，你是真正地孤单一人。许多拍摄结构是根据这样的感觉——独自在堪萨斯的原野上——来设计的。这设计非常简单且风格化。它也是部有时代色彩的片子。我常觉得有时代色彩的设计应该简单有如活人入画的风格，不同于时装剧的质感。这个取向不仅只应用于《坏伙伴》，也用于《教父》和《教父Ⅱ》。

我正想说那个活人入画的风格也出现在《教父》中。

是的，一点都不错。除非你了解这点，否则一时还真不容易看出来。它的基础就是那些以活人扮演的静态画面和剪接。你必须和导演有完整的沟通，所以他也愿意在这个层次上以这种方式把自己的想法投射出来。

许多作品都是都市戏剧片，你是否对“都市”有特别强烈的情感，使你想拍这类电影？

不是。那只是因为我的成长背景是如此，也是我看待事情的方式。我无法解释。但这并不是说：“你必须如此看事情，一旦如此，你就会有较全面的理解。”或“如果你这么做，会看到某些方

面。”我不知道如何做，因为那并不是你“如何”去看事情。我不知如何解释，也无法隐藏。它是种品位。

在《跃马山庄》中，你处理的是当代的西部片，在片中，空旷的外景所占的比例多到天空和土地变成了电影中的一个角色。

那是我基本的方向。

那和《坏伙伴》有什么不同？你改变了理论上的观点吗？

《跃马山庄》也是关于人在空间中的电影。它的空间特质比《坏伙伴》更强，因为它说的是土地与人以及土地与土地的关系，所以所以土地本身就是一个角色。这样拍摄这部电影是很自然的方向。我不能肯定它是否成功。但我总认为你不能拍一部主题与众人无关的电影。你拍的电影必须是关于人的，那是每个人会涉入的。所以，一旦将“人”牢记在心，所有的工作都会成功地统合在一起。我不能肯定《跃马山庄》在某个层次上是否表达恰当，那样的题材要把它理性化是很困难的。你可以非常理性，同时把故事说得精彩，但如果在西部片中要呈现理性的叙事，得非常小心。

你不喜欢蓝色，但又不能改变大片的天空。不过《跃马山庄》中的天和云非常美丽。

是的。对于已存在的事物，必须恰如其分地使用。你没法改变天空，但那儿是个天气很不寻常的地方，有许多不同的变化。所以，趣味要多于泥土和天空单纯的组合。事实上，这部片子是在一个叫潮山谷（Wet Mountain Valley）的地方拍的，每天午后一、两点都有闪电和大雷雨。我们拍了些这种景观，使整部片子看起来更有趣，蓝色的天空并不是那么戏剧化。我不喜欢演员的服装上出现蓝色，它们看起来很俗气而且分散了观众的注意力。

在《大阴谋》中的新闻编辑室有场深焦的戏，你使用了分焦镜头（split diopters）。是否可以先解释一下什么是分焦镜头，然后说明如何以及为何要使用它？

想想看，半片透镜放在镜头的一边，改变了镜头的焦距，这有点像我的双焦眼镜。透过双焦眼镜，你可以读报，也可以看远，那基本上就是个分焦镜头，它改变了聚焦平面。如果你的拍摄对象有一个很靠近镜头，另一个远离镜头在场景深处，使用分焦镜头便能使远近人物都在聚焦平面上。

《大阴谋》的要求是成为一部深焦电影。我们有许多时间来使这个想法成形，使用分焦镜头，使前后景的人物都在对焦范围内。有个罗伯特·雷德福打电话的镜头长达三分钟，用伸缩镜头拍的。事实上，在调焦的同时，我们一边插入分焦镜头。分焦镜头装置在一个校正刻度的杆上，当我们调到某个特定焦距时，这校正杆也会把分焦镜头带到它应在的位置上。拍摄的过程挺麻烦的，但效果不错。在别的地方，我又用了几次这种设计。重点是，我得使镜片能随时移出移入。

你说《大阴谋》看起来有着"图像式、海报式"的质地，能否稍做解释？

我指的是那些色彩，使场景看起来真像新闻编辑室的那些色彩，充满了图案与海报的感觉，那是处理这场戏的做法。整体而言不是非常成功，因为不能每场戏都那么处理，但那气氛多多少少是被带出来了。

你说《大阴谋》是在你工作经验中最难拍的一部片子。为什么？

你不断地在传递一些讯息，从这点来看，如果拍电影一直停留在这个层次上，那是很糟糕的一件事。你必须用一切方法来推演这个情节不断发展的故事。我是说，如果你在电影演到一半时跑出去上厕所，回来时会发现已经漏掉了一些重要的情节。它持续地呈现人们的谈话和反应，从这点而言，实在是令人生厌，但全片没有一句废话，所有你看到、听到的，都是不能剪掉的。所以，你必须知道如何处理这种片子，同时在银幕上表现得像个浪漫主

义者。需要时，必须能传达某些无情的方面。这个工作有时并不是那么容易，但你必须知道如何处理。这行业中，柔焦镜头有被滥用的趋势，我真想拿锤子打破所有人的柔焦镜头。老想着放点东西在镜头前制造某种奇怪的叙事实在是低劣的品位。我甚至不能理解它们到底要说些什么。

你知道吗？有些人怎么跟我说？他们说："底片太好了，镜头太清晰，我必须减损一些画质，使它看起来比较不像商业作品。我必须在镜头前加点东西，调整曝光值和打光的方式来降低清晰度。"

这有点把事情过度简化了。而且他们做得也不漂亮，因为那变成是影片之外强加上去的东西。

所以，你不认为那个理由有道理。

有点道理，但过度简化，也有点做过头了。我想，在某个层次上，他们必须更精确地掌握自己的技术。加柔焦镜或低反差滤镜，只是多加了一个元素，你便置身于那部电影之外了。我觉得这种做法很奇怪，对电影本身实际上是于事无补的。

在《大阴谋》的新闻编辑室中，你根据实景中的真实情况用了日光灯。整体看来效果很好，你如何不费太多力气便达到这种效果？有麻烦吗？

是有些麻烦。首先，整个房间都是日光灯。整个决定的过程挺好笑的。我们在那个房间要待上十个礼拜。天花板很低，悬在每个人的头上，日光灯看起来又很刺眼。我们的决定是，重现当年《华盛顿邮报》的办公室。我们选择了日光灯，接下来就必须把日光灯上那些嘈杂的稳定器移到室外。若重来一次，我可能会有别的做法。不过倘若天花板很低，又要在灯下工作十个星期，不发热的日光灯会使工作顺利很多。所以，作决定时要考虑的就是实际上的可能性和看起来好不好看。

我并不准备在摄影机中校正日光灯的颜色，事实上也不能这

么做。他们的波长是变化的，无法校正。只有如实拍下来，进了冲印厂再做校正。如果没有其他混合光源的话，这是最容易的做法。但有趣的是，室内有块日光隔板，全面用钨丝灯来打亮。如果你校正了日光灯的颜色，就会得到一片粉红色的背景，所以我们使用紫红色滤片滤过钨丝灯泡以配合日光灯的颜色校正。开始时有点麻烦，因为我必须找到足够的粉红色滤片来遮住那六尺长的隔板。但解决了那些问题之后，一切都非常顺利。

那个著名的国会图书馆的镜头又是怎么一回事？当我了解到它背后的想法时，多少觉得玩过头了，带有不必要的花哨。

那是刻意表现的。背后的主题就像海底捞针一般难解。

以你的性格，这么做似乎不是很恰当。

是不太恰当，我其实也不一定要那么做。但它是个有趣的挑战。虽然有点困难，但那是导演想要而我觉得有趣的事。回想起来，对整部片子而言也显得有点突兀，它已走在边界上，不过也还好就是落在边界上。

看起来你似乎需要半打工程师来完成那个镜头，那是个很特别的镜头，要完成可能要大费周章吧。

确是如此。我们在国会图书馆的天花板上吊了一个绞盘，摄影机装在特别的回转器上，摄影机和焦点都是遥控的，用绞盘把摄影机拉上去。但抛物线的轨道必须改变，因为雷德福和霍夫曼坐的桌子并不在房子的正中心。所以我们改变了上升的抛物线轨道。它事实上是个长拍镜头，但太长了，所以他们把它剪成两个溶接的镜头。

就你的品位而言，该如何决定一个好的构图？对称性？灯光？色彩？焦点？当你考虑构图时，什么元素是最重要的？

对称。那是首要条件。在那之后，其余条件会协助完成这个构图。但对称和剪接顺序是最重要的考虑。

但如果让五个人操作摄影机，会得到五种不同的构图，多多

少少有些个人的差异是别人无法模仿的。

这就是品位吧。此外，情绪也很重要，你得了解银幕上要说什么。尽你所能在实务操作与影像表现上传达这些讯息。你决定用什么方式来拍摄。

一般而言，拍片子时，你有多少自由度可以决定影像的呈现与风格？

通常是很大的。你的工作通常是延续导演的思考。要拍好电影，一定要和导演同心协力，而不是各行其是。所以，在一个扩延导演想法的层次上，我有许多自由。对我而言，这是非常好的。但我的自由是以导演或我们两人共同的想法为基础。它不是我个人的表现，而是导演思考过程的体现。

最近三四年，那些邀你为他们拍片的人通常事先已知道他们会得到什么——至少知道你的类型，你曾拍了什么作品，以及你对整个计划能有什么贡献？

是的，基本上他们知道会得到些不同的东西。有时我觉得很难告诉他们究竟会得到什么。用语言来描述事情毕竟仍停留在一个较为接近初始想法的阶段。

你会使用一些视觉上的参考吗？

导演喜欢用那样的语汇，我能理解，因为有许多导演发现不用参考很难沟通。所以你也接受那些参考的对象，通过它们来理解导演心里在想什么。不需要照搬他们用来参考的影像，但可引用某些对象使导演觉得较容易表达自己。

你觉得自己在有限制的情况下比无所约束的工作条件下表现得更好吗？

可能对每个人来说都是如此。但无所限制并不是说一定得用尽所有可用的资源，只是在该用的时候才用。“选择”是件很重要的事。你必须了解，“电影”就是一种“限制”，就像职业拳手得在场内比赛，他必须学会如何使用场地，这道理和拍电影是一样

的。这行里还有人没学会这事，他们不了解限制所在。但你一旦了解有什么限制，就有许多的自由了。

我们谈的是一些没有纪律的人。

对。除了纪律之外也需要耐性。有耐性才能使所有的东西剪在一起完成当初构想的焦点。许多人没办法看到全局，没办法理解全部是由一堆共同焦点的细节组合起来的，他们想让所有的事在一瞬间都发生在银幕上。在大部分的情况下，这么做是行不通的。

有些摄影师似乎和某些人搭配得很好，但换了合作对象就完全改观。

当然如此。就像好演员可能和某个导演合作愉快，表现优异，但换了另一个不会调度这个演员的导演，他的表演可能就一落千丈。摄影师也一样，导演也有可能误用摄影师，最终没有得到开始雇用那个摄影师时所预期的成果，那么最好换个不同类型的摄影师。这也可能是非理性的。这行里，气味不相投的事所在多有，总要试着建立默契，认真尽责地把工作做好。

这方面你向来都很成功。

我避开了厄运。

这话怎么说？

有个原因是你选择什么样的人一起工作，还有他们做什么样的工作，在这两者的组合之中是否有潜力做出些好东西？

所以，关键又回到“品位”。

确实如此。

《主妇狂想曲》是你另一部都市戏剧，粗糙而写实。一个人长得像芭芭拉·史翠珊那样要变得像电影里的面貌是否困扰到她？

事实上，在那部片子的工作期间，我和芭芭拉有很好的共事经验。在我看来，她在那部电影里看起来要胜过她在别的电影。她看起来很棒，而且完全融入电影中。我和她处得很好，我很喜

欢她。但如你所言，她的确有些介意，也把她的想法说了出来。

她的想法是对是错？你会怎么说？

无所谓。底限是，如果有什么事真的干扰到你，不管别人认为是对是错，都应该说出来，它会干扰你就是会干扰你。如果有人受到干扰而无法工作，你必须尊重他们的感觉，如果他们的右脸面对镜头时便演不好戏，你应该说："没关系，那我们就拍左脸吧。"

不过，这样不是违反了你刚刚提到的"全片统一的视点"？

不会的。无论如何，我会想办法维持那个一致性。当然，你多少被迫在不同层次上有所妥协。

简·方达在《跃马山庄》里看起来很棒，她已经不是18岁了。

事实上，我想她比从前更美。她真的是个好看的女人。

你是否做了什么特别的处理或用不寻常的技术让她的特写看起来特别好？

我的特别处理是选择不做某些事情。许多时候，不是你做了什么，而是你不做什么才使影像看起来更好。你的选择愈正确，工作就会愈轻松。那部片子对我而言是很容易的工作。首先，简·方达看起来很棒；其次，这部片子并不需要维持光鲜的基调。你知道，我在《柳巷芳草》也拍了简，对我而言，工作也非常顺利。但我们遇到的问题不太一样，我们更加小心地处理简的镜头。演员也必须信赖你，相信你为他们做的处理是正确的。如此一来，工作会比较顺利。

我开始了解细节虽重要，但更重要的是，这些细节要以什么方式放入整体中。所有细节都是不可或缺的，但必须配合整个片子的大方向。

我有个"圆球"理论。如果球上有缺口就滚不起来，只会砰砰坠地，如果所有细节都能统一，你就有个圆球了。

运用实际光源是你打光的神圣戒律吗？

不，因为真正的戒律是让光在银幕上看起来像是从实际光源发出来的。要做出这种效果，可以很简单，也可能很复杂。例如你坐在台灯旁，当时的光就是你要的，事情便很单纯。若是在房间里走动，仍然要维持台灯是惟一光源的感觉，工作便不那么容易了。理论上，你想在银幕上维持那样的感觉，实际上，要如何产生那种幻觉就全凭本事。要制造实际光源的幻觉有许多不同方法，视当时情况与需要而有所变化。最根本的问题还是，我想做出什么东西。你如果是个过头的纯粹主义者，只会把事情搞砸。所以，实际光源的幻觉存在，但光并不完全是那么纯粹地来自实际光源。

你初次到一个实景或搭建的场景，会先做些什么？什么东西会立刻吸引你的注意力？

我会先注意到的是它到底是不是个好场景或好实景，这并不是说你所在的地点或房间是否好看，而是指拍摄之后，它在银幕上看起来是否好看。很多人勘景时仿佛头上装了一个360度的旋转炮台。他们从未真正看到自己最后会在银幕上看到的东西，如果他们偶尔透过观景窗看看，会看到最后将出现在银幕上的景框。比如站在死亡谷中，视野并不顶好，只能看到全景的一小部分。所以，当我看一个场景时，要找的是银幕上会出现什么。如果我不觉得有什么可拍的，会说出来。一些早期和我合作过的电影工作者会想，如果要拍一场飞机上的戏，飞机应该在空中飞，这场戏的质地才会不一样，这真是无稽之谈，这场戏的质地不会有什么不同，不同的是拍摄时所遇到的困境。拍电影就是要制造幻象使人信以为真，它是个重新创造现实的行业。

如果你做得不好，看起来就很糟糕。或许这是那些电影工作者所担忧的？

不，那是种逃避的心理，天真地以为，如果在完全现实的情境中拍摄，成果定会较好。事实不然，在那种状况下，从来都不可能

拍到真正的“现实”。基本上，你总是通过别的方法得到所谓的“现实”，也就是重建它。但就如你说的，我们必须做得很好。

一部电影的成功与否，摄影风格占了多大的比例？

如果这部电影基本上是好的，摄影对这部电影的成功与否有重要的影响。换句话说，如果整个计划有其完整性，适当的摄影风格会使电影增色，使整个故事恰当地推演。不过，我有一个理论，你可以把一部烂片拍得非常非常美，但对这部片子一点帮助也没有，也可以把一个好故事拍得很糟，但对这部电影也不会有啥影响。但最理想的状况当然是好故事加上好摄影，成就不凡的片子。好故事没有好摄影仍能留存，坏故事不可能因为好摄影而存活，糟糕的故事实在是无法补救的。你如果做好摄影工作，可以使某些场景较为感人，那些场景本来可能是无效的段落，但经过摄影上的取舍和结构，可以贩卖那些场景的情绪。不过，整部烂片仍无法补救。

在一九七八年十月的访谈中，你表示对导演的工作不感兴趣，觉得自己较擅于和导演发展一些想法，帮导演延伸他们的点子。在那之后，你导了你的第一部片子《窗》。你为什么改变想法？

就如我自己说的，我更擅长协助导演。我不是个好导演，就像有些导演不会是个好摄影师。某些方面我可能不够强，不善于处理全局的事物。我没有耐性做导演，却有耐性帮忙引导整个计划走入正确的方向，确信它们会在银幕上呈现预期的效果。在这方面我是非常敏感的。我和导演之间只有四尺的距离，我知道导演心里在想什么，也知道他们有些什么负担，但我真正擅长的也就是如此。我被说服导了一出戏，也尽力把工作完成。

说服？

对，我是被说服的。

有人强迫你？

老实说，真的是如此。

不是真的吧。

是真的。我并不想接这个工作，但我想，这可能改变我的步调。老实讲，你不会相信，但这是真的。我想我应该试试看，看看我对自己的了解是否正确，结果发现我的判断没错，我是个较好的执行者、协助者。我适合那样的工作更胜于其他职务。

听到你这么说，我不应该觉得惊讶。

那是事实，你必须对自己诚实。导演工作对我而言并没有太大的重要性。

或许有点不实际，如果戈登·威利斯要导部片子，他会等到一部他真正觉得有话想说的片子，他对这片子的情感强烈到使他想从摄影工作跨入导演工作。这种想法会不会不太实际？

我正想跟你谈谈导演那种“我有话想说”的心理。我可以接受优秀的导演说“我有个很棒的计划想做”。但我通常会对“我有话要说”的导演感到忧虑。或许，那种企图秘密地存在导演的心里。但我觉得存着那样的心态是有某种危险性的，我甚至不相信他们所说的。我的意思是说，导演的工作是在银幕上呈现一个故事使观众能感到兴奋，觉得自己看到了些什么，不必然是理性的，但至少应该有娱乐价值。

所以你觉得导演不是艺术家？

不。那儿有条界限。电影是种技术，不是艺术，艺术来自技术。例如你在绘画上可能有个好点子，但你能画吗？如果你不能，那你的想法就不值一文，因为你无法完整地呈现自己的想法。基本上，电影是种技术。有许多好电影的确说了些重要的事，它们也是很棒的故事。但现实是，你会雇用一个能说故事、喜欢说故事的导演。我宁可和“意义”的思考保持一点距离。我也能了解一些我欣赏的人很在意这个层次的问题。如果你相信那个故事，而且正在工作，我想你很难跳出来看清楚自己正在做什么。

比起导演和人事调度方面的工作，你觉得自己更擅长处理电影机械技术上的问题？

当然。但那些工作多少有点重叠，我能帮导演许多忙。当导演有麻烦时，我能在电影的情绪和结构上帮他分担许多工作。如果我遇到什么障碍，他也能为我做相同的事。我遇到过不少烂导演，也遇到过不少好导演。

这行业里有很多二流导演，我们不需要更多平凡的导演。如果你觉得自己不擅长导演，也不至于心碎。

这也不是什么大灾难。自己能做什么，就尽力把它做好。这是要切记在心的。如果，我胜任目前的工作，而且持续表现良好，我在电影工作中已经占了一个有利的位置，实在毋需去当一个不胜任的导演。我对这事并没感到什么不愉快。我必须承认，你很难找到适当的人一起工作，可挑选的人实在不多。

我们可以谈谈，你是怎么涉入《窗》的工作？

有人带着计划来找我。我说："这是个可怕的计划，里面有许多问题。我不想浪费时间在这上面。"但在摄影方面仍有些事吸引我，它们占据了我的心。我想："就试一次看看吧。试一次就知道自己适不适合做这件事。"这是我接受这工作的惟一动机。这片子在摄影上有许多我喜欢的东西，有些地方做得不错。但就戏剧层次而言，实在一塌糊涂。在许多层次上，它都是部令人不舒服的电影，许多人被惹恼了。不过，我认为在某个层次而言，它有种荒诞的趣味，这就是我对它的想法。

你做摄影也做导演，在那部片子里，如何划定自己的责任范围？两方面都得到适度的照应吗？

我并不认同这样的工作方式，这不是恰当的工作方式。我陷入这样一种状况，身边有群害怕拍片的人，另外一群摄影师实在太糟糕了，以致我不敢用他们。但在那之前，我把工作都分配好了，不得不硬着头皮做下去。此外，片中许多东西是基于经济的

原则设计的，没有太多人知道怎么做。所以我想："在这个节骨眼上，最好自己来，那会容易些。"但事实不然。我并不赞同这种做法。它使人筋疲力竭。

你习惯在每部片子都用相同的工作人员？

只要可能，我倾向于这么做。

因此，如果你用同样的班底，他们通常知道你习惯以什么方式工作。他们和你用相同的方式思考，使整个工作更容易。

当然。无论从哪方面来考虑，都大有帮助。

一般而言，你和同事的关系如何？是独裁还是民主？

我和工作多年的老伙伴相处时，总是尽可能地开放有礼。但我不会和他们打成一片，因为那会降低工作效率，并对自己造成极大的伤害。你的工作方式必须有某种结构和秩序，否则你会发狂。我不是独裁者，不用鞭子和马刺，也无法用那种方式工作。我通常是非常集中注意力，知道自己要做什么。

你在电影中已把这事说明了，你倾向于保持相同的态度。不过即使出发点相同，结果也会不一样。我是粗略归纳你所说的。

对。基本上是如此。我以不同的方式用相同的工具。在不同的片子里以不同的方式用它们。有时基于电影的结构，我也会以相同的方式来做。在开始拍电影之前，就已经决定了这些事情。

相同的背景、相同的摄影机和镜头、相同的底片。那不是会制造出许多雷同的影像？不是使"变化"成为困难的事？

我不这么想。这又要回到细节。这不像你如何开车，关键在于你如何思考。一切来自你的脑袋。如果给每个人相同的画笔，不会得到相同的画作。

这个层次的问题的确很难说得清楚，它是品位和想法。

对。我实在不敢相信会有电视或电影间谍。他们认为摄影师只要有某种灯或某个滤镜就可以拍出不同的东西，自己只要照

单全收就可以了。这实在是把事情过度简化了。

就好比稳定器？

对。遇到问题时，他们通常寻求现成的答案，而不是从中创造新意。这种“搭便车”的心态实在是很可笑的，也颇令人生厌，我真的无法理解。

过去几年中，你倾向和相同的导演工作。事实上，60%、70%的工作，都是和固定的三四个导演合作。你为什么喜欢和相同的导演工作？

有两个原因。首先，他们再次找你合作，这是令人愉快的，因为建立关系并不容易。如果你和某些人合作能拍出较好的电影，为什么不继续合作？彼此能否相处在某种程度而言对两人都是很重要的。

你是否特别注意灯光的比例和色温，还是只用肉眼观察？

我很注意灯光比例。这又回到早先我所说的事，你如何知道最后银幕上看起来会是什么样子。我的工作是将我的美学转化成机械性的操作，所以必须知道自己到底做了什么。

迈克尔·查普曼也是这么说你的。他说你认为如果拍电影有任何美学可言的话，也是来自机械技术。

确实如此。这与构想无关。你可能有很棒的点子，但我想知道的是“你能不能画”？只有能够实际执行构想时才能获得自由。

但你并不只是个技工。

我不是，但我拥有的技术使我的构想能自由发挥。我不会害怕新点子，因为我知道如何把它做出来；如果我不知道怎么执行，也会设法发现新对策。如果对自己的想法能否执行只能停留在模糊的臆测中，那是颇令人沮丧的。

或是有个不能实现的点子？

如果做不到，也会很沮丧的。

你曾有类似的问题吧？

当然。但问题终究会解决。有些时候无法自己解决，必须找人来帮你解决。当然，一旦解决了，下次再遇到类似的问题就知道怎么做了。不过每个人都倾向把事情缩小或夸大到一个自己可以理解的程度。最危险的是一头栽进去，一意孤行，却看不清事实。

这或许只是我个人的想法，但我觉得你属于艺术创作十分认真的摄影师，你为严肃的戏剧性电影树立了某种风范。不过，1977年你为伍迪·艾伦拍了《安妮·霍尔》之后，又拍了好几部喜剧。为什么？或许我只是尝试把你归类。

是啊，的确如此。事情只是凑巧而已，我拍的头几部片子刚好都是那类型的片子。然后机会来了，我便接了一些不同的题材。那是非常愉快的工作关系。

从严肃的戏剧到喜剧，你是否感受到什么相反的做法？

不。我可以告诉你为什么。我会依据现场状况和电影本身的需要来修改自己的想法。但好莱坞的修辞学充斥着片厂，大家总预设喜剧有某种特定的打灯方式，通俗剧又有另一种打光方式。事实不然，你必须考虑手边的材料再决定如何处理。好莱坞的修辞学对某些人而言有意义，也有一定的实用性。但我并不把它放在心上。

已过世的摄影师温顿·霍克曾告诉我，喜剧的摄影在某种程度上是无关紧要的。你也从没见过奥斯卡摄影奖颁给喜剧摄影师。对他而言，那是因为喜剧并不需要戏剧性的灯光和整体风格来铺陈情绪。

在好莱坞的层次而言，他说的绝对没错。他们有一定的模式分解电影事业中的文化，所以在他说的那个时空中是正确的。因为他们已经决定并选择了这种模式。

所以，那是好莱坞的现实状况，但并不必然是普遍的真理。

没错。我非常骄傲《安妮·霍尔》能获得那些奖项。这恰恰证

明了好莱坞的某些成见不值一个屁。这种好莱坞思路扩展到所有的喜剧，不只是奥斯卡奖，他们以为喜剧是不应该获得任何奖项的。

喜剧没有"意义"？

他们就是这么想的。所以，我很高兴《安妮·霍尔》表现优异。

最近有人引用了你说的话："我想用拍黑白片的方式来拍彩色片。"

我总是用黑白片的方式拍摄。换言之，从你必须注意的事项而言是不同的。但就灯光的比例和银幕上的色感来说，我觉得和处理黑白底片的手法相同。在叙事的层次上，我也以相同的方式处理。如果有什么特别的要求，自然会打破惯例。黑白与彩色的灯光比例和色感对我而言是相同的。虽然在技术上执行起来有细微差异。

有句老生常谈提到"彩色自己会因色彩而彼此区隔开来，黑白的层次则需靠你助它一臂之力"。

因为在黑白片中，你必须处理的是曝光值。所以，当你要把演员和墙分开来时，依赖的便是不同的曝光值。但在彩色片中，如果有演员和彩色的墙，他们自然而然就分开来了。但即使如此，视觉上我仍会参考曝光值来处理，不过执行方式有些差异罢了。

你认为电影摄影的品质对一般观众而言有什么影响？

如果在电影结构之内，摄影表现得恰到好处，应该是有正面的效益。不恰当的摄影也可能干扰观众，成为电影的绊脚石。观众虽不知为何被干扰，但会感受到干扰的存在。

观众的反应是在潜意识或情绪的层次上？

你可能把观众扯向两个不同的方向。摄影师说的是一回事，故事说的又是另一回事。如果做得恰到好处，摄影会使片子增色不少；如果做得不好，就恰恰相反。

我从别的摄影师那儿得到的印象是，你是第一个会说“我知道这么做在银幕上看起来会不一样，我坚持这么做”的摄影师，但别的摄影师可能不会吭声，只是默默地跟着计划走。

我会据理力争以保证拍摄成果。如果你要追求整体性的话，会坚持到底。不过，你必须了解自己的要求是否合理，能否达到。可不要没搞清情况，就说：“我会坐在这里等，等到情况改善了才拍，即使等个七天七夜我也不在意。”

或“我需要40亩地”。

对，可不要发疯，你得有合理的要求，并注意事情的轻重缓急。人们常常会做错误的要求，对电影本身不一定好，因而事情也变得颇为混淆，最后大家都忘了自己在做什么。

我想以你现在的身份地位，大家对你的要求应该是会尽量配合的，毋需再像从前那样抗争到底？

的确，需据理力争的场合不再像从前那么多了。

你似乎扮演了一个触媒的角色，在你之后，许多摄影师也开始会因摄影上的需要据理力争。你是否觉察到这点？

老实说，我没想到。不过既然你提起来，实在有点吓人，因为这全看谁开口要求。在这行里太多人对整部电影在做什么没有全盘的观点。我不喜欢片厂里的争执，那些争吵通常都没有太大的意义。我对这种事有点忧虑，最终它会毁了每个人。许多方面，它都是《天国之门》（*Heaven's Gate*）的重演。我不想见到那种状况，也不想在争执时牵涉到自我意识，至少，我试着对事不对人。我试着将争论集中在必须处理的问题上，而不是“我想要什么”。当我说“我要……”那只是为了方便执行材料的处理。

我和许多摄影师聊过，他们对你的作品都很推崇。但你总和金像奖无缘。

这是整个电影工业的结构问题。我的原则很简单，我拍片，拍完以后就回家。你了解吧。

你不求同侪或媒体的注意？

对。如果你愿意在社交圈花上足够的时间，可以赢得任何你想要的东西。但事实上，你什么也没得到。你的成就是讨好每个人，他们也会表示："他是个不错的家伙，拍了些好片子。把这个奖给他。"

人们不太理解，我不喜欢社交。我从不违反自己的性格去做那种事。如果金像奖搬到瑞士或别的地方，他们有个委员会除了看电影，不做其他的事，也和好莱坞没有任何瓜葛，状况可能会好些，他们便不会在那些社交事务上花太多时间，只需专心工作便是。另一件事是，我不是在为别的摄影师拍电影，我只为导演和制片工作，所以毋需在意别的摄影师喜不喜欢我的作品。我也有不少朋友是摄影师，但我不会根据他们的想法来作决定。

对好莱坞人士而言，住在纽约的你也是个外人。你从未进入他们的圈子。

我不知道为何每个人对"圈内人"这件事这么在意。人们应该在自己喜欢的地方工作和居住。

拍《教父》时，你不使用高感度、厚胶膜的负片。事实上，你让底片曝光不足半挡，以得到半透明的效果。那时你曾说，就美学上的观点而言，你不喜欢太饱和的负片。也说，自己拍的光差范围很小，冲印厂不可能把片子冲坏了。

确实如此。光差范围这么小，他们不可能搞砸，他们必须依你所期待的方式冲印。

如此，你便能掌握更多细节。

对。特艺彩色在好莱坞负责冲印工作时，我们仍需使用染色翻印片(dye transfer print)，现在这种情况已不存在了。每个人都用 IP 和 CRI。所以我应该把 ASA 值再降低一点点，以得到较饱和的负片。这和我过去的处理方式很不一样。我不是很喜欢现在这种状况，不过你必须和技术上的问题协调。

你对冲印厂的监督有多密切?

非常密切。

怎么监督?

我决定冲印的明暗度,他们便按那个单一数值冲印。二三十周,他们都会按那个单一数值冲印。理想状况是,它们都冲在相同的正片上。特艺彩色通常会为我保留足够的正片,所以我对冲印有较好的控制,在负片上会有相同的胶膜号码。我希望尽可能减低变异。

有人说你是这行中盯得最紧的摄影师。开拍前几个礼拜就已经开始准备;拍完后,你会等到最后亲自确定放映版本的明暗与色彩。

我处理放映版本的方式和处理整部片子最开始的情形是一样的。我要求冲印厂设定光,所有的负片都是用同样的明暗值来冲印。不能根据毛片来决定冲印的指数,因为即使密切监督,毛片冲印可能产生的变异仍很大。所以,你想中和这些差异,用单一的明暗值来冲负片,然后检视负片。通常手续挺简单的。我要校正的只是打光时的失误或冲印厂化学药剂的变异,失误通常不多,电影冲印出来总如我拍摄时预期的。

许多摄影师无论合约上有否约束,都会亲自调光,他们以此为傲。

但这也要冲印厂同意,不能让十二个人调光,甚至不能让两个人一起调光。摄影不比捏面团,最坏的习惯就是在拍完后才试着在冲印阶段调整拍摄结果。事实上,在那个阶段是无法改变什么的。它如果是一堆垃圾,就是一堆垃圾。如果拍得好,就正常冲印,保持原来的样貌。

许多摄影指导仍自己操作摄影机(在摄影师工会许可之下),不过,我觉得你好像不大介意是否自己操作机器。

的确,我不介意这事。我也认识一些喜欢自己操作摄影机的

导演。身为摄影指导，如果要样样兼顾，可能会忙不过来，搞得筋疲力竭。最好是找个优秀的摄影机操作员，能完全理解你的指示。我可不想拍20次某人跑上楼梯或飞机。我要把注意力放在整场戏上，尝试改进，若一直盯着观景窗，便不能关注到整体，因为你会把注意力放在构图上。我是个很好的摄影机操作员，但那是无谓地浪费精力。不过，还是有很多人喜欢这么做。

我觉得你对工作很认真严肃。

当然，我很认真，因为我想把工作做好。我平均每年拍两部片，但宁可只拍一部。因为投注大量的心力，因此我很难一部接一部不停地拍。很多人不断地接片，但在不同的片子中发挥不同的作用，不是较少的作用，而是不同的作用。

你怕不怕把自己累坏了？可不可能？

应该不会像导演一样把自己累坏。但若不小心，可能会做许多不适当的决定，可能会把以前在别的片子中做过的事抓回来重做，因为这要比重新想个点子容易得多。危险就在这儿。

有些人说，你把工作看得太重了，近乎偏执。例如，某个特别的场景中，只有一个地方能摆设摄影机，但你仍能因此而引发一场争执。

我希望摄影机放在我指定的位置上，确切的记号上。

能否称那为偏执？

那不是偏执。我总是快速地解决问题，把摄影机放在它该在的位置，若把它挪动6英寸，镜头看起来就完全不一样了。别人不明白你为什么选择那个位置，因为他们只看到一个镜头，而你已经在脑中把6个镜头剪接在一起了。你知道镜头的先后顺序，因此基于全面的考虑会有不同的抉择。

你有个助理说，当你把胶带贴在地上、测量它的距离时，那就是摄影机的位置了。你不会改变。

为了某些光学上的理由，我可能会做细微的调整。但摄影机

的位置大致就在那儿。那是个快速的工作的方式。我讨厌带着摄影机满场找位置，实在没什么道理。我并不是说，完全不衡量就把摄影机放在哪儿。我的习惯是，如果导演很清楚这场戏要做啥、每个人的走位，他可以主导镜位的选择，我不想花太多时间把机器搬来搬去。我不是个有器材癖好的人。对我而言，那只是工具。所以决定的过程愈短愈好。

总有某些导演会问："为什么把摄影机架在这儿？"

当然。但最好是让这些讨论在你架摄影机之前发生。它不单单是个视觉的决定，主要考虑应是对整场戏而言，这个镜头应如何摆设最恰当。

但人们倾向用过度简化的态度来看待镜位的选取，事实上绝非如此。

导演和我在选镜位之前通常有许多讨论，我们喜欢以这些讨论做基础来工作。理想的工作方式是，你和导演共同决定一场戏要由几个镜头组合。如果在架设摄影机之前，你心中已看到所有的镜头，每个人都知道自己在做什么，下一步要做什么。最好表演者也如此。这会使工作井井有条。最糟的工作方式是一次拍一个镜头。那样会使你自己陷于无法动弹的境况。

《曼哈顿》和《星辰往事》有什么明显的差别？《曼哈顿》的摄影很棒，但我觉得《星辰往事》的摄影更好。你在这两部作品中学到了什么？

《曼哈顿》本质上是部浪漫写实剧。《星辰往事》是以更剧场式、更诗意的方式来拍类似的材料。不管你比较喜欢哪部电影，它们的差异主要是在那个层次上。

我知道这种问法有点过度简化，但你是否觉得自己越来越进步？

我倒不这么想。从《曼哈顿》到《星辰往事》，我不认为在技术层面上有什么进步。从诠释层面而言，我同样不认为有什么进步。这是两件不同的作品。

从《教父》到《教父Ⅱ》，你是否在某个方面上有所提高？

当然。《教父Ⅱ》要比《教父》更经典。《教父Ⅱ》在拍摄和结构上都更好，它使我们有机会重做一些事，同时做得更好。所以当然是有所提高的。我觉得自己在《教父Ⅱ》比《教父》的表现要好很多。虽然是两部不同的片子，但许多方面是很像的。

对电影摄影感兴趣的电影科系学生要如何进入这行？你有什么建议？

这可是大哉问。我最根本的建议就是去拍部片子。你应该找些和拍电影相关的工作，使你有机会接到一些拍摄的工作，毋需马上加入摄影师工会。到处都有人在拍电影，到处都有不同的组织。最重要的是去拍。有些人正在拍一些很有趣的东西，或许最有趣的工作总是发生在我的工作范围之外。所以，我不认为学生应该把目光放在好莱坞或其他众人瞩目的大制作上。他们只要努力工作，终究会出头的。

天赋是成功的重要因素吗？

天赋并不是成功的必然要件。运气和冲劲才是最重要的。机会来临时，不论它多小，都必须抓住。此外，在这行中你也看不清机会是大是小，这圈圈很小，你可能接了一个小小的片子，后来便接二连三地得到许多极大的工作机会。重点是，你可能爬升得很快，有时可能太快了。所以，在你能做的时候尽量多做。

第十五章　维蒙·齐格蒙

我知道，有些差异在银幕上会显现出来，因此我会坚持到底。如果我的摄影与别的摄影师没啥两样，我可能会没有下一部片子可拍。我追求卓越。

提到拍电影，没有人能忽略维蒙·齐格蒙（Vilmos Zsigmond）。他表达得很清楚，他追求卓越，对于不求表现的借口感到不耐烦。最引人侧目的是，在1956年匈牙利革命时，他和同伴拉兹罗·科瓦克斯避开苏联坦克拍得了珍贵的记录片。可想而知，在好莱坞安静的摄影棚内工作，或蒙大拿（Montana）偏远的实景对他而言都不会构成任何问题。

出生于匈牙利，父亲是知名的足球明星与教练，齐格蒙在高中时就对摄影充满了兴趣。他投入人像摄影，紧接着被布达佩斯的国家电影戏剧艺术学院收为学生。他在那儿得到电影摄影的硕士学位。在学校正规训练之后，他在布达佩斯的一个剧情片片厂工作了5年，担任各种不同的实务工作，最后晋升到摄影指导。但匈牙利革命改变了他的命运，把他送往好莱坞。在他用3万尺底片逐日逐月地记录了匈牙利大革命之后，他逃到奥地利，然后移民美国。在一部谦虚的自传中，他承认要进入美国电影圈是件困难的事，“我在好莱坞的前几个工作和电影几乎无关：保险公司、服装摄影公司、家族肖像工作室”。但在1963年之前，他接触了许多独立制片的电影工作者，他们用非工会的工作人员以极低的预算工作，四年之间，齐格蒙拍了14部低成本剧情片，酬劳很

低，甚至没有报酬。但他得到了工作经验，并学到了好莱坞系统的运作法则。

他在欧洲的训练和长期在低成本制作环境中担任学徒的经验，使他自然而然顺应了60年代末期快速轻便的电影制作风格。但他的工作能力显然不仅只是在紧缩的工作日程中快速地把电影拍完，他还能提供导演特殊的电影风貌和视觉风格。他在为阿尔特曼(Robert Altman)拍摄的《花村》、《幻象》和《漫长的告别》等片中展现了惊人的才华，群众与评论给予了极高的的赞誉。一部片接着一部片，齐格蒙表现了他在摄影上的创造力，提供每个计划所需的视觉情境。在滤镜的使用和冲印程序上，他的创意也打破了电影摄影上的许多限制。

近年，他以《第三类接触》赢得一座奥斯卡金像奖。在这部片子中，他将特殊效果与底片的可能性充分运用与结合。以他的成就来说，金像奖来得太迟了。不幸的是，作为他早期重要成就之一的《天国之门》没有被人们注意到，他全面而持续地运用自然风格摄影塑造了这部具有时代特征的影片。坦率直言的齐格蒙持续追求卓越，无视他保守的同侪。

作品年表

1963　《虐待狂》(*The Sadist*)

《活在两个世界之间》(*Living Between Two Worlds*)

1964　《不可思议的怪物》(*The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Crazy Mixedup Zombies*)(与 Joseph Mascelli 合拍)

《前线战事》(*What's Up Front*)

《时光旅行者》(*The Time Travelers*)

1965　《讨厌的兔子》(*The Nasty Rabbit*)

《七六年死树》(*Deadwood'76*)

《推销员的故事》(*Tales of a Salesman*)

《仲夏之戏》(*A Hot Summer Game*)

Psycho A Go-Go!

《老鼠芬克》(*Rat Fink*)

1967 *Mondo Mod*(与科瓦克斯合拍)

1968 《死亡游戏》(*The Name of the Game Is Kill!*)

《珍妮,我妻我儿》(*Jennie, Wife/Child*)(与 Robert Cohen 合拍)

《毕加索的夏天》(*Picasso Summer*)

1969 *Hot Rod Action*(与 Vilis Lapenieks,马里奥·托西合拍)

《监视者》(*The Monitors*)

《五血墓》(*Five Bloody Graves*)

Futz

1970 《恐怖恶魔》(*Horror of the Blood Monsters*)(与 William Troiano 合拍)

1971 《清晨的红色天空》(*Red Sky at Morning*)

《花村》(*McCabe and Mrs. Miller*)

《流浪的牛仔》(*The Hired Hand*)

《滑雪流浪汉》(*Th Ski Bum*)

1972 《激流四勇士》(*Deliverance*)

《幻象》(*Images*)

1973 《漫长的告别》(*The Long Goodbye*)

《流浪奇男子》(*Scarecrow*)

Cinderella Liberty

1974 《横冲直撞大逃亡》(*The Sugarland Express*)

《傻妹闯情关》(*The Girl from Petronka*)

1976 《甜蜜的复仇》(*Sweet Revenge*)

《迷情记》(*Obsession*)

《冬杀》(*Winter Kills*)

1977 《第三类接触》(*Close Encounters of the Third Kind*)*

1978 《最后华尔兹》(*The Last Waltz*)(摄影机操作)

《越战猎鹿人》(*The Deer Hunter*)**

1979 《歌声泪影》(*The Rose*)

1980 《天国之门》(*Heaven's Gate*)

《凶线》(*Blow Out*)

1981　《附魔》(*Jinxed*)

1982　《五人之桌》(*Table for Five*)

1983　《河流》(*The River*)

1984　《非关小可》(*No Small Affair*)

1985　*Real Genius*

1987　《紫屋魔恋》(*The Witches of Eastwick*)

1988　*Journey to Spirit Island*

1989　*Fat Man and Little Boy*

1990　*Bonfire of the Vanities*

《唐人街续集》(*The Two Jacks*)

*　奥斯卡金像奖最佳摄影

**提名奥斯卡金像奖最佳摄影

大部分的时间，你自己操作摄影机？

现在比较少了。我过去习惯自己操作，因为好莱坞没有好的操作员。长期拍摄非工会的电影，我知道如何操作摄影机，知道如何手持，如何同时变焦和摇摄。后来，拉兹罗和我开始拍剧情片，我们发现好莱坞的操作员没有这种能力，只能拍到一些粗糙的镜头。所以，过去我们常自己操作摄影机以确保镜头如我们预期地拍摄。

那是你亲自操作的主要原因？

后来有了电子伸缩镜头，此外，年轻一辈的操作员也要比老一辈的能力强很多。不过，要找一个好操作员仍是件很困难的事，即使是今天也很困难。许多人认为我们操作摄影机是为了炫耀。事实不然，只是你想做些事，却不希望操作员搞砸。如果有个很好的操作员，这些便不是问题了。

使你能分神照顾其他的事？

对啊！现场有太多别的事情要照顾。要在摄影机前后来来回回地跑实在是件麻烦的事。不过，就另一方面而言，我仍喜欢

透过观景窗来看场景。比如，在一个较小的场景，可能没有别的位置来看镜位。甚至导演也看不出个所以然，因为场地内到处充斥着灯旗与反光板。在这种状况下，我喜欢站在摄影机后面。但工会不允许你这么做。

你在许多电影中，比如《花村》和《幻象》，都必须处理恶劣的天气或险恶的自然环境。身为摄影师，遭遇到些什么样的难题？

当你在一个无法全面控制的地方拍摄时，本身就是个问题。早年的好莱坞电影只在摄影棚内拍，因为他们能控制所有情况，包括风霜雨雪。

但他们无法拍出像《花村》一样的电影。

当阿尔特曼决定不在摄影棚拍，当其他年轻导演也决定这么做时，他们已违背了好莱坞旧有的传统。不过，我们尝试拍真实的雨景时，影片上看不出来。我们必须自己制造雨。想来颇滑稽，大老远跑到天天下雨的温哥华，却拍不到雨景，必须用好莱坞的老办法把洒水机拿出来造雨。许多人以为现在好莱坞的工作方式便是实景拍摄。并非全然如此，我仍必须借用许多老方法来得到我要的效果。再以打光为例，许多人以为现在的好莱坞工作人员喜欢用实景，因为看起来较真实。但在实景打光又要比摄影棚中困难许多。所以，我们必须更费力地制造"真实"的幻觉。当然，和阿尔特曼合作的电影中，我们拍了许多外景，相比于旧式好莱坞电影，写实主义影片最美丽之处便是运用实景。因为某些缘故，外景在影片上总是看起来比较美。我不知为什么，外景看起来更具真实感。

经过这么多年，你已发展出轻便拍摄的方法——尽量减少携带器材的量。现在仍然这么做吗？

我总是习惯减少器材的量。我喜欢新式的灯，较轻便的灯具组能供给的光要比旧灯多得多。现在我们用灯的量也比较少了，因为底片的感光度要比十年前好很多。

新的摄影机呢？你觉得小型的 Panaflex 和 Arri 如何？它们是否方便许多？

这些摄影器材使我们能拍到更好的镜头，将摄影机架在旧器材无法塞入的角落，使你拥有更多的机动性，挪移起来更方便。摄影机愈小，拍起来愈方便。光是架机器的时间就省了很多。如果摄影机很重，需要三个人搬起来架上脚架。现在已可以轻松地拿起手持摄影机，比如 Panaflex，放在肩上，当做观景窗来使用，一旦找到了适当的镜位，再把脚架架好。整个拍摄过程因而迅速许多。

柯达 5247 的底片如何？

我用 5247 拍了《第三类接触》。5247 的颗粒非常细，是很好用的底片，没遇到任何问题。事实上，我能增感两挡而不发生任何问题。5254 只能增感一挡。

你做了很多增感（强迫显影）的效果吗？

对，我喜欢增感。我不喜欢用太多灯。用最少的灯，尽量用小组灯具。如此一来，既省电也省了大型发电机。基于某些原因，小灯具对我而言较合用。小东西下光下得较干净，也更容易遮光，工作起来会比较迅速，效果也较好。增感一挡，粒子变粗了。但考虑我拍摄的主题，如《花村》等片，电影的样子实在毋需看起来太完美。《第三类接触》是不同的故事，我们不增感，因为期待的影像是非常清晰写实的。

能否解释一下“遮光”（cutting the light）？

如果用比较大的灯组，把它打散了（不聚光），并降到小灯组的烛光数，看起来仍和小灯不一样。小灯组的光要更锐利些。灯组越小，愈容易遮光，愈容易调成点光源，如日光。日光造成的影子非常犀利，因为它是点光源，是个大光源，但因距离遥远，以致变成小光源。所以，使用小灯组时，能制造较犀利的影子，将灯光控制得较好。大灯组通常不是点光源，因此影子较难控制。不

过，每件事都是相对的。今天反光散光的技术被普遍应用，你会倾向使用较大的灯组。但夜戏内景需要更多的控制，会尽可能地选择较小的灯具。

强迫显影时，你如何监督冲印厂的工作？

我通常自己做测试，甚至不会增感到一整挡，我发现大概2/3挡就很够用了。增感2/3挡不会使颗粒变粗，但亮度会增加。剩下的1/3挡，我可以在印片时再增感，这是最理想的增感方式。我通常会与冲印厂沟通，以得知增感的极限。我们不会增感超过所需要的。

你把毛片送入冲印厂后，是否天天盯着他们？

那要看是哪个冲印厂。我通常使用特艺彩色，因为他们有个师傅Skip Nicholson，我可随时打电话给他，他会检视每天的毛片。我可以与他谈论一些艺术方面的问题，信任他的判断。当你在远离冲印厂的实景拍片时，需要有人替你看毛片，提供给你可靠的讯息。他要能批判你的工作成果，提醒你或许要多曝一点光，或许你的测光表不是那么正确。他会注意到一些别的冲印厂可能不感兴趣的细节。冲印厂应跟你站在同一边，它们应帮助你，提供你私人的服务。

想想我们拍阿尔特曼的《花村》时所经历的争执。没有一家好莱坞冲印厂愿意替我们事先曝光底片。他们说："为什么要这么做？你疯了。先把片子跑一遍？"所以，我们在温哥华找到了一家很小的冲印厂，它们甚至没有35厘米的印片机。但阿尔特曼告诉他们，我们整部电影30万尺的底片都要在他们那儿冲。所以他们花钱买了机器，给了我们绝佳的服务。

好莱坞在两年之后才开始接受调整色相(flashing)的技术。

我去欧洲度假时，便拨出几天去罗马的特艺彩色看看他们在做什么，得到一些令人难以置信的讯息，他们放维斯康堤的《清白者》(*L'Innocente*)给我看，看起来很棒，很像以前的特艺彩色会做

的工作，色调很暗，反差很大。我常有个梦想，如果有较柔和的负片，且曝光不足地冲印以得到较大的冲印范围，适度的反差，便可如平面摄影师般获得如四号相纸的效果。但电影底片有正片和负片两种。我回到好莱坞，和冲印厂吵了好些日子，希望他们从罗马获得资讯。但他们总是说"你为什么要做不同的东西？拉兹罗和戈登都很满意，你为什么还想做不同的东西？"

当我们访问你的同侪之一时，他回忆起早年"零预算"的剧情片。他认为，即使现在有较多的预算，整个工作状况仍是一团混乱。有人认为现在情况会比较好，其实更糟。

的确如此。你知道，早年拍小成本电影时，我们的确没什么钱。所以，没有人能命令我们："在五分钟之内拍完这场戏。"我会告诉他们"当我把灯架好时，就会开始拍"。制片没付我们钱，所以我们也不必过度奴役自己，按自己的步调工作。即使预算不高，我们仍尽量善加利用手边拥有的器材。它们不是最棒的电影，但摄影上有些好东西。即使今天大成本的制作也不一定有那种表现。

财务状况在电影圈内是每况愈下。他们不断地缩减预算和拍摄日程。每件事都压缩到极点。在这里，"好"摄影师就是能够不顾艺术表现，准时把片子拍完的人。但他们雇我不就是希望我能把片子拍得跟别人不一样吗？因此，我必须拍得跟别人不一样又必须和别的摄影师一样准时完工。这是最大的问题。

你认为这问题愈来愈严重？

若在好莱坞拍片，这问题绝对会愈来愈严重。预算很紧，每个人都知道，今天拍一部片要比去年多一倍的预算，是四年前的三倍。但他们不想花这个钱。这是为什么我仍持有几年前的想法。我喜欢小编制的工作组，没有人介意超时加班，如果他们能分享电影的利润，即使周六日加班也无所谓。或许我们可以这种方式节省很多预算。

你曾说过，除了和导演有良好的互动关系之外，一个计划中最能引起你兴趣和热忱的部分莫过于好的剧本。你能举几个例子吗？

所有拍摄过的电影，我都投以极大的热忱。当然也有例外。有两三部片子，我对剧本很感兴趣，但导演却颇令人失望。我喜欢拍电影时有些趣味。拍电影是很辛苦的工作，如果不喜欢，干吗要拍这部片子？你希望有些趣味，希望能和导演讨论，一起工作。我发现阿尔特曼非常有创意，他追求优秀的电影摄影表现。他喜欢做各种试验，每次和他一起工作都令人感到无限兴奋。和约翰·布尔曼一起工作也是如此，他也是个极好的导演，确切知道自己要什么，但也会给你许多弹性的空间。他总会先提出一个绝妙的点子，如果你提出更好的意见，他会买你的账。如果布尔曼不喜欢我的想法，我就知道那和他的想法不合。我很愿意调整自己的观点来配合导演的观点，因为我喜欢好的、令人兴奋的东西，试着使每件事更好。如果他接受了我 20 个点子中的一个，那也很好，我会觉得自己对这部片子有贡献。但如果导演拒绝了我五十个想法，我又知道自己的点子较好，那这导演可能有自我膨胀的问题。演员、艺术指导、作曲家都想对整部片子有所贡献。

阿尔特曼知道如何表达自己所要的，而且他全心信赖你。若不是因为你杰出的摄影，他何必坚持要用你？

你提到的这件事很好玩。阿尔特曼在伦敦的时候，《二〇〇一年：太空漫游》(2001：*A Space Odyssey*)和《花村》同时在一家戏院的两个厅放映。当阿尔特曼看《二〇〇一年：太空漫游》时，库柏力克也在隔壁看《花村》，他们出戏院时，彼此打了个照面，库柏力克问了阿尔特曼一些问题："罗伯特，你怎么能把伸缩镜头拍得这么美？摄影机变焦又摇摄，最后竟能终结在那么美丽的构图？你自己掌镜吗？"罗伯特说："不，不是我，是我的摄影师。"库伯力克说："你信任他？"罗伯特说："我当然信任他，他做的正是我想做

的，那是他的工作。”

和阿尔特曼工作你得处理很多演员的即兴表演，会不会很困难？

事实上是颇令人兴奋的。因为摄影机是流动的。阿尔特曼的片子都是这种风格。事实上，我自己操作摄影机，在即兴的状况下，摄影机操作员会变成摄影指导，因为你时时刻刻都必须自己做决定——是否要移动摄影机，是否要变焦等等。你必须捕捉许多当下发生的事。在《漫长的告别》中，我们做了许多即兴捕捉的拍摄。甚至在《花村》中，也做了很多这样的事，我喜欢这种拍电影的方式。

演员觉得很自由可以为所欲为。在《漫长的告别》中，我们实际上从来不知道斯特林·海登（Sterling Hayden）下一步要做什么。我们在地板上做记号，他如果踩到记号，我们就知道焦点应该放在哪里。斯特林会问我：“这记号是为我做的吗？”我告诉他别理会那些记号，就当它们不存在，爱怎么走就怎么走。我很高兴斯特林跑来跟我说：“齐格蒙，你知道吗？我从未拍过像这片子一样快乐的电影。起先我不明白是为什么，但现在我懂了。那是因为在别的电影中，我必须时时留心走位，踩在记号上，以至于表演都化为乌有。如果我没走在规定的路线上，他们会停机告诉我，不该这样，不该那样。”他在《漫长的告别》中感到很愉快，因为他毋需时时注意表演中这些机械的层面。那对演员而言是非常重要的，那是为什么他们喜欢舞台，因为有较自由的空间，他们能做大量的即兴。

由于《逍遥骑士》，彼得·方达崛起成为年轻导演和流行偶像。对于他的下一部片子《流浪牛仔》，他心中有多少清楚的规划？

他很清楚地知道自己想拍的电影类型。他放了他父亲拍的《侠骨柔情》（*My Darling Clementine*）给我看，那是部黑白片。他说：“维蒙，如果你能把彩色片拍得像这个样子，那我会很高兴，这是

我想拍的电影，老式的电影。我不介意演员坐着对谈，不要再拍《逍遥骑士》。我想拍一部真正的剧情片，片中有些好角色。”那正是我们做的。我们尝试让片子看起来尽可能地写实，或许比真实更真实。

回想起来非常有趣。头几个礼拜，我得帮彼得一些忙，因为他不是很了解电影导演该怎么做。他问我：“为什么演员不能从这个方向走过来？”他了解其中的理由，但总会忘记这件事。我得告诉他：“你可以这么做，但整部电影就得从这个方向来拍。”不过，他学得很快。两星期之后，他学会了每件事，我几乎不需要再提醒他。他对拍电影有极好的构想。我尝试将他的想法视觉化，并尽可能让他做自己想做的事。

我们与许多人谈到这部电影时，他们总是大力称赞摄影，而对内容吹毛求疵。你认为，在一部电影中摄影的光彩会盖过剧本和故事吗？

事实上也没有太多光彩可抢。那是《流浪牛仔》的问题，它是部反戏剧的电影。如果你的电影不具戏剧性，你会怎么办？会刻意压抑摄影吗？那你会什么都没有，甚至连风格也没有。观众为什么要花钱去看一部既没有摄影风格又没有故事的电影呢？所以，你能怎么做？摄影过度发挥，剧本不太戏剧化。每个人对《花村》的评语也是如此。他们说那部电影没有一个强而有力的故事，我并不同意，因为我们有许多话要说。他们常说，摄影太好。摄影不可能太好，只是尽其分罢了。

在开始拍摄之前，你通常会做些什么样的准备工作？

基本上，我会花大部分的时间进入一个导演的脑袋——弄清楚他在想什么，和他讨论，一起勘景，确定电影的风格。我想知道他想做什么。有些时候很困难，因为连导演也不是很确切知道自己要什么。不过，你至少可以尽力了解他的心思，当时脑中所有的想法。如果你在准备阶段就与导演有充分的沟通，那这场游戏

你已先赢了一半，因为你已经与他同步了。我不想导戏，那是导演的工作。我想以导演欲求的方式来拍片。如果导演没什么特别的想法，我会给他一些建议，坐下来看一些彩色静照，看看什么样的灯光、情调适合某场戏。从他的反应中我可以了解他到底想要什么。

你认为那几个星期的前期工作对于建立一个全面的风格与氛围是非常重要的？

就像新指挥来指挥管弦乐团的彩排。新指挥必须照顾到每种乐器，必须重塑每种乐器，所以这些经过选择的乐音能表演出来。通常需要很多时间来做这种工作，但我们没有。许多摄影师只被允许拥有一两个礼拜的准备时间。所以，如果你想拍部好电影，必须投入自己的时间，找到自己的方式，事先和导演做沟通。这部分工作是不支薪的。如果你不花这个力气，那么从成品的表现也会看得出来你少做了些什么。

《激流四勇士》相比于你其他梦幻风格的片子，看起来非常自然主义……

这部电影需要纯粹的面貌，所以，我们不事先曝光底片，也不做强迫显影。场景的选择上，尽量避免色彩丰富的场所。大部分森林和水都选择在阴天拍，以减少蓝天和水面的反光（这些因素通常使影片看起来非常愉悦）。阴天的时候，水看起来就成了黑色和白色。落叶和树影在水面上也成了黑色。所以，我们需要处理的颜色只有绿色、黑色、白色、灰色。不过，拍摄开场斑鸠琴演奏者的那场戏，我们遇到了初春，红红黄黄看起来兴高采烈。我们决定减低影片色彩的饱和度，在后制冲印时处理。技术上，我们用彩色底片来冲黑白片，所以，减低了开头和乡村景的色彩饱和度。在今日的美国很难发现一个戏剧化又色彩不饱和的场地。太多红色和黄色，太多不同的色彩。约翰·布尔曼很能掌握独特的风格。他知道什么时候该等候云层，从不在大太阳天催我拍

片，许多美国导演会这么做。他知道摄影的品质对整部片子有关键性的影响。有时我们会花两个小时的时间去等一朵云，为了使某场戏能与其他场戏相连。

在急流中拍片又有什么困难？

只是操作的问题。我们必须用船或吉普车把所有的器材运下去。一天几乎没办法拍到四场戏。那是非常耗体力的工作，我们有群精挑细选、全心投入的工作人员，演员也非常尽职。毕·雷诺斯和乔恩·沃伊特(Jon Voight)一点都不像明星。他们工作非常卖力，施展绝技使我们拍摄顺利。原先，我们计划用拍摄的最后三星期来拍所有的替身演出。但他们完全不用替身，我们也就毋需用很多广角镜头，或回避他们的面孔。当你看到乔恩在水中挣扎，那的的确确就是乔恩本人，他试着在急流中游泳。岸边有四个救生员，一旦发生什么问题，他们可以立刻跳入水中救他。我们也准备了各种救生设备以防万一。所有的危险特技都是演员亲身演出的，这是电影最真实精彩的部分。

有时你是否必须做某些妥协来取悦导演或制作公司？还是你只管拍片？

每部片子都会发生这种情形。我不认为你能每次都拍到你认为最好的镜头。甚至，大多时候都会因预算的考虑而无法达到理想。你必须了解导演和制片愿意做到什么程度，必须走在边线上，否则制片和工作伙伴都会感到不悦。所以，你实际上无法过于艺术取向。没有几个摄影师有那种资源。或许戈登·威利斯是惟一一人。

我相当清楚哪些差异在银幕上会清楚地显示出来。我会因此坚持到底。我是非常善于争论的，尤其牵涉我认为重要的事。大部分的时候，我必须妥协，也就是说我必须改变心意，用不同的方式来完成工作。比如说，我要在阴天拍一场戏。制片能让你等多少天呢？极力争取不可能的拍摄条件就太愚蠢了。所以，只要

尽力而为，你可以说服导演加背光拍摄，或任何方式，使整个场景有较为戏剧性的质感。我不愿拍效果不好的镜头，我常和制片讨价还价到濒临决裂的地步，这么做不一定值得。如果我知道这东西拍出来不好看，就不会做，如果某人雇我，他们也应该理解这点。

如果那么做你的名誉也会受损。

我如果把电影拍得像别的摄影师，可能就接不到工作了。我追求卓越。所以，也在寻找某一类型的导演，他们和你一同游戏，他们雇用你，因为他们期待你对这片子有所贡献。雇用我所付出的代价，若是能够回收，下次便会再用我。若是不值得，便不会再雇用我了。

《横冲直撞大逃亡》是史蒂文·斯皮尔伯格的第一部剧情片。当他从小银幕（电视）转向大银幕发展时是否遇到了什么困难？

不，他非常有才气，人也很开放。他想拍部好电影，我们一起工作可说是最佳拍档。那是我最棒的工作经验之一。我们觉得自己拍了一部电影史上重要的片子。票房上不算很成功，但我认为那是因为片厂没有全力开发市场。那是部很棒的电影，斯皮尔伯格也是最佳的工作伙伴。

我读了《第三类接触》初期的剧本，非常有趣，但有些问题。完成的电影有较多缺漏之处，特色较少。

史蒂文一开始就决定要拍部商业片，他确切知道要如何拍部卖座的电影，那正是他做的。他并不打算拍艺术电影。《横冲直撞大逃亡》则是一部艺术取向的片子。

《第三类接触》中用到大量特效。你和川普（Douglas Trumbull）如何结合特效与摄影？

我们的合作非常密切。事实上，我必须按他期待的方式来决定曝光值，必须改变自己的风格来配合他的需要。通常我的片子不是那么犀利，我喜欢拍得较柔和些，肉眼看起来清晰，但整体气

氛是柔和的。在《第三类接触》中我完全背道而行，因为川普的电脑合成效果需要清晰的负片。此外，它还必须是完全曝光的负片。以前我很少这么做，因为我不喜欢负片完全曝光时的颜色，太鲜艳，反差也太大。但拍特效影片时，必须满足特效技术人员的需要。从技术层面上来说，这部电影之所以会成功是因为摄影师和特效人员是互相帮助而非互相对立。许多时候，我遇到难题，无法给他某个特定的曝光值，便打电话询问他的意见，他会说："没关系，我会找个方法补救。"所以，我们总是时时联系，一同工作，我们把电影的最后一部分做了完整的分镜表，让工作更方便顺利。每段戏都有分镜表，详细地描述我们将如何处理这个镜头。一段戏中，可能就有四五种不同的效果。举例来说，我们必须在摄影棚内直接做光效，因为川普不能把光效直接加在人的身上，所以必须知道事后会怎么处理底片。我们会问："UFO 会发出什么颜色的光？有多亮？是什么形式？"所以我们必须一起工作以保证最后的成效。

所以，从某方面而言，这多少限制了你固有的风格？你必须为了你看不到的场景打光。

对。特效是很麻烦的。你没法做一个百分之百完美的效果。这是为什么我对《第三类接触》的成果感到很满意也很骄傲，若处理得不好，可能看起来很糟，像《火烧摩天楼》（*The Towering Inferno*）或《九霄惊魂》（*Airport '77*），或别的特效影片，你不断地觉察到特效的存在。但在《第三类接触》中你会被说服去相信那些特效是真的。特效和灯光、摄影结合得很好，你不由自主地感到银幕上所见都是真的。

特效本身不会引起注意？

对。它的颗粒不会很粗。你可察觉过去很多特效影片中什么部分是特殊效果，因为影片的粒子突然变粗了。我们用 65 厘米底片来拍特效的部分。当川普把效果做上去时，它的颗粒粗细

正好配合35厘米底片。有许多没有特效的段落，我们故意增感一挡以增加颗粒度，来配合翻印多次的65厘米部分。

所以，凡是有关特效的部分都是用65厘米拍的？

只要是川普需要再增添效果上去的部分，我们都用65厘米底片。不需做效果的部分就用35厘米来拍。我们也可以用65厘米拍，然后冲印到第二代或第三代底片上。但我们不想那么做，因为我们选择的方式比较容易也比较便宜。

用65厘米底片拍摄特效的基本原因是什么？

它是较宽的负片。65厘米的光学冲印机较好。

这是你拍的电影中第一部牵涉这么多特效，你从中学到了些什么？电影能表现的极限在哪里？

特效电影是某种类型的电影。如果你是摄影师，应该能处理各种类型的电影。我从未陷入某种分类，好比说："他是个很好的室内摄影师。"或："他是个很好的户外摄影师。"我讨厌被归类。我每部电影看起来都不一样。《激流四勇士》是部外景片，接着又拍了《幻象》，几乎完全是内景。对一个摄影师来说，尝试各种不同形态的影片是一种挑战。

我了解斯皮尔伯格希望《第三类接触》看起来五彩缤纷，从黑到白之间所有色谱上的颜色都可能存在。

对。那是部分原因，为什么我们不愿减低色彩的饱和度，我们也不愿事先曝光底片。我原来的风格常违背这部片子的需要，因此，我需反其道而行。我通常不喜欢太丰富的色彩，而喜欢像个画家一般地控制色彩。画家通常不用太多色彩和太大的反差。你看一幅画时就会发现它若不是在暖色调就是在中性色调内。颜色的选择成就艺术。有缤纷的色彩和黑白分明的反差并不保证看起来更有艺术价值，只是更具技术性。斯皮尔伯格正是想使他的片子在技术上看起来十分完美，一点也不考虑艺术性的问题。他不想让你感觉到自己在看一部科幻片，他希望你相信自己

眼睛所见是真实发生的事物。

非常干净、写实而清晰。

就好像商业摄影。那些颜色从黑到白，都饱和且完美，红的就是红的，他希望整部电影看起来就是如此。那并不是说我喜欢那种趋向，但我仍完成了他期待的。摄影师必须和导演一起工作，我们拍的是导演的电影。

你喜欢使用 5247 的底片吗？

那是很棒的底片。柯达大大地提高了那种底片的品质，粒子很细，可以做任何想做的事。我喜欢尝试底片的种种可能性。5247 的宽容度很大。如果我愿意，我也可以使它的画质变差来满足我的需要。不过，重要的是，开始时使用画质较好的底片，再加粗到我需要的点。有时你想要精细的画质，我便会选择较犀利的镜头以达到效果。所以，你也可以把底片视为一种工具，可做任何想做的事。

你认为 5247 更适合大量灯光的状况吗？

不，我总把 5247 增感一挡。有些人增感两挡仍没问题，可以那么做，但我不喜欢增感两挡，因为那么一来，灯光变得较难平衡。如果增感一挡，最后冲片的结果很接近我在现场肉眼所见。若是增感两挡，有些事就比较难预料了。例如，暗影部分的细节可能出不来。我不想让情况变得太难控制。当你把底片增感一挡时，它的 ASA 值便相当于夜戏内景的 250 度。那正是我们现在所有灯光和镜头所能配合的 ASA 值。当你增感一挡时，连最小最微弱的灯都可以当做主光源。

有一段时间，在《漫长的告别》中，我使用非常非常低的光度，在 4 到 12 烛光之间。我使用现成的光，街道两旁窗户散发出来的光。要平衡室内人们身上的光是很困难的。想想看，我只有 4 烛光的亮度可用。现在一个 10 英尺远的迷你小灯能给你 20 烛光的亮度，但你必须用纱幕或其他散光的材质来散光，结果吊灯看起

来都不像吊灯。纱幕或散光材质使暗光看起来灰灰脏脏的，那是很糟糕的灯光状态。所以，使用太低的光度多少有点不切实际，除非要像库柏力克在《乱世儿女》(*Barry Lyndon*)中用蜡烛做光源。那么就可以好好地用暗光度的效果。

通常你会增感一挡，或按原定的 ASA 值拍摄？

一般而言，我喜欢增感一挡以后的效果，我的眼睛习惯那种质感，颜色不像在正常 ASA 值拍摄时那么饱和。既然我的电影并不追求商业摄影，我喜欢以那种方式来控制色彩。

在《第三类接触》中，穿过直升机的前推镜头可能是你曾拍过的最困难的镜头之一。你能否解释，这其中牵涉到些什么样的难题？

史蒂文制造这个场景的方式颇麻烦。他希望摄影机从直升机的一边开始拍，当人们在机身内坐下时，摄影机便拉到机身内，然后从机身的另一边出来，机门关上。惟一的方式是，我们必须找到一块长板，把摄影机架在长板的一端，长板又接在查普曼升降机的支臂上。事实上，我操作这个镜头的拍摄。那是块 2 × 12 的板子，宽得足够一个操作员躺在上面。我是工作人员中最轻的一个，所以由我来负责操作。这块板子穿过直升机，在机舱内的坐位间恰好有足够的宽度容下这块板子。

这块长板穿过坐位之间？

对，人们坐在两边。或许，在他们眼之间只有 14 英寸。事实上，拍摄过程出乎意料的轻松。设计这个镜头是比较困难的部分。

打光也是困难的一部分。

光是复杂的。因为那样的镜位与空间没有地方可以藏灯。这是整部电影我惟一调整色相的场景。我说服史蒂文那么做，使机舱内外的人都能得到较好的光度平衡。他并不介意，因为他对结果很有兴趣。那是个白天的戏，也没有特效牵扯在其中，所以

我们能接受某个程度的灰度或是较低的反差。

虽然这部片子获得空前的成功，许多问题都已被遗忘了，但我仍记得制作过程的混乱和哥伦比亚片厂趋支的问题。

在工作将近结束时，我们和哥伦比亚公司发生了不少纠纷。他们很生气，因为他们想赚钱，希望能根据原定的进度和预算来完成这片子。但预算实在太低了，我们无法完成工作。我们努力挣扎要维持某种品质，追求品质的极限。当我们花太多钱时，公司开始咆哮抱怨我们花太多时间。我们必须花这么多时间，必须用那些高亮度的聚光灯，必须打出许多不同的灯光效果，不可能做得更快。

这类问题常常发生，许多摄影师也都面临相同的状况。为了保证品质，我们必须花那么多时间，通常需要的工作时数都会超过预算的许可。我们的工作就是要在银幕上展现品质。如果没有足够的钱，就应该立刻告诉我们。他们应该明白地说："我们必须在三天之内把这些东西拍完。你能不能做得到？"然后，我们也能表示："如果有这些那些条件，就能如期完成。"我们了解预算的问题，知道工作得花多少钱，但我们必须参与其中，他们得让我们知道问题所在。

与别的摄影师谈话时，他们偶尔也会透露自己成了背负电影成败责任的替罪羔羊。

我们之中大部分人，如康拉德·霍尔或哈斯克尔·韦克斯勒、拉兹罗·科瓦克斯、欧文·罗兹曼和我便决定不接别的摄影师未完成的片子，除非那个摄影师亲自要求我们接。那情形是，我们之中的一人打电话来说："我和这些人一起拍片，但我无法完成，你可否帮我一个忙，接手把它拍完？"那么，我就会帮这个忙。最近，我被要求接手一部片子，我告诉他们相同的理由：除非摄影师亲自要求我这么做，我才会答应。我的经纪人打电话去问这个摄影师，他吓了一大跳，从未听说有人对他的工作不满，他会被换掉。

所以这个摄影师立刻和创意人员开会，把事情谈开来，找出解决方针。他完成了那部片子，而且也表现得很好。如果我很快接手这部片子，这个摄影师会受到很大的伤害。

你在摄影界素有轻装摄影的名声，例如，用很少的灯，事先曝光底片调整色相等等。《第三类接触》则恰恰相反，你用了不少弧光灯和聚光灯、巨大的布景、大量笨重的器材，以这种"旧方式"工作，这其中牵涉些什么问题？

其中一个问题是怎样获得足够的电力。我们必须从亚拉巴马的莫比尔得到所有能获得的电力。不幸的是，聚光灯需要大量直流电，所以必须从好莱坞带来所有可用的发电机，也把所有可用的弧光灯带到亚拉巴马，我们在那儿有大型的场景，桥梁旁的通道大概有 100 英尺高。如果关掉了一个聚光灯，什么影响也没有，你甚至不会注意到，因为它的效果是可以忽略的。如果你要改变场景中某个部分，必须汇集大量的光，才能造成某种改变。此外，我们在灯上又加了色片色纸，更减少了大约 50% 的光，也就是说我们必须用更多的光。

我们甚至发明了一些前人未曾使用过的东西。意外地，色片中心因灯的热度烧熔成洞，我们发现那产生了极有趣的效果。中心处是个聚光点，周围是美丽的橘光，如此一来，你在中心处可得到大量曝光。我们用这种方法，拍摄时便能过度曝光有人的部分，如史蒂文所要求的。所以，我若不是故意将色片中心烧个洞就是用刀割个小洞。

关于充分使用光线这点，史蒂文的想法是用大量的光使影像仿佛在眼前爆炸开来。我们用的是派娜维馨的高感度镜头，且过度曝光四至五挡，以达到那种效果。大部分的时间，我们必须使用大量的光，所有的灯得联结组织在同一个开关、同一个架子上，就组织规划而言，它本身就是件复杂的事。

使用繁重的器材和大量灯具是否改变了你拍摄的风格？

只是增加了拍摄的时数。使用大规模、重装备的器材拍摄，你得花许多许多时间来处理设备上的问题。在《冬杀》与《越战猎鹿人》中，我们用了大型的布景。拍《傻妹闯情关》时，我们在晚上打光，点亮了两三个街区。所以，要打亮一个场景时，需要更多的灯，更多的时间。但你会尽可能多做准备，事先勘察场景，和灯光师讨论如何打光，如何装备器材，如此，要正式打光时便可以省下许多时间。不过，大场景重装备总是得花较多的时间来工作。《第三类接触》就是一场噩梦。摄影棚打光的态度颇为荒谬愚昧。有一天，我们在火车站拍一场戏，第二天计划去亚拉巴马一个即将完成的布景中拍。我要求先打光，不可思议的是，他们居然想像我能在第二天早上走入拍摄场地，然后在十一点开始拍戏。我要求多安排一天打光的时间。他们拒绝，要求我第二天就开始拍。最后我们决定，我先行离开当天拍摄的外景，把工作留给我的助理和摄影机操作员。我觉得遗憾，自己不能留在拍摄的第一现场。身为摄影指导，我希望自己能留在现场主控拍摄的影像成果。第二天，我们直到下午五点才开始在那个大场景拍摄。打光的工作很庞杂，需要大量时间，不可能像在小房间拍摄时，走入场景后几个小时便开始拍了。

你正拍一部3 000万的电影，却没有足够的钱和时间做想做的事，所有的部门，从场景设计到服装人员都觉得时间、经费受到某种程度的剥削，那真是要人命。

问题是好莱坞现在的制片都不甚明了电影这行是在做什么。现在，多数制片来自不同的领域，他们可能曾是经纪人，或别的身份。他们理解钱和数字，但不懂电影制作。他们不理解，多花两个钟头打光对摄影有何不同的作用。这就是为什么你需要一个既强悍又能干的导演，他知道制片要什么，也知道摄影师要什么。许多导演可能超支了上百万预算，从电影中仍看不出钱花在哪里。如果你在银幕上能显现出“一分钱一分货”的差异，那就有超

支或延长工作进度的理由。如果不是，就没有超支的理由。我对这点非常自觉，所以，总是确保让超时工作的成果必须显现在银幕上。

是否有些影像在你心中成形，你希望能在底片上捕捉，然而却无法实现？

每部电影都是一个小世界。当我拍一部电影时，会希望这部片子创造独特的影像。当我读到剧本，看到场景时，我的心思才开始活动，然后开始制造这个小世界。我不认为有种创作过程是先有影像风格，再找架构或故事，使这影像派上用场。我不认为影像风格有那么重要。

你必须为特定的影片捕捉独特的风格面貌。《迷情记》需要某种不同的面貌，我们便努力尝试。每当你拍一部新片时，便努力寻找不同的面貌。如果你看过《激流四勇士》，会发现它完全不同于《花村》或《迷情记》，这是摄影师的工作。我们不应在特定的影片上强加某种风格。

有时，我会听到你引用某个画家的作品来表达，什么样的风格面貌适合某部特定电影。

我常这样做，尤其当我们开始拍一部电影的时候，我不知道如何向导演解释我们尝试创造的风格时。我家里有许多图画书，包括摄影和绘画。拍《花村》时，我在温哥华买了一本安德鲁·韦思（Andrew Wyeth）的画册，带去给阿尔特曼看，问他："这些淡出淡入，柔和、粉彩般的影像，你认为如何？"他很喜欢。我带同一本书到冲印厂，解释给他们听我们想要的影像风格。他们马上就理解为何要事先曝光底片。一张图片胜过千言万语，帮我们沟通。一幅画能马上说清楚你对一些事物的感觉。我从一本画册中挑了一张图片作为《幻象》的依据，那张图片很像一幅黑白照片上头带点颜色，恰恰就是《幻象》应有的面貌。我拿给阿尔特曼看，他说："完美极了，就是这样。"事实上，当他看到那幅画时，布景已经都

漆好了。但我们太喜欢那幅画了，所以布景整个重新漆过。一幅画真的助益良多。如果你视电影为视觉艺术，那它和绘画、摄影有许多共通之处。

你认为摄影师应该有视觉艺术的背景训练吗？

当然。匈牙利电影学院集中在艺术方面的训练给我很大的帮助。我们研读绘画史，一周至少去一次美术馆，这帮我们学习构图、灯光、颜色等。如果你开始活在一个艺术的世界里，便会如艺术家一般思考。摄影师能扮演画家的角色并不是件坏事，构图变成我血液中自然的一部分，我走进房间，把摄影机架在那儿，那就是我要的镜位。我不能解释为什么。许多导演试着要寻找另一个构图，但最后总是回到我原来设定的位置。为什么？我也不知道，那是种感觉。但那个镜头表达了全场戏的意图。它仿佛是个正确答案。摄影师应该有话要说，如果你没什么要说，就该改行。

很少美国摄影师有视觉艺术的背景。

康拉德·霍尔有，哈斯克尔·韦克斯勒也有……

好的摄影师都有？

是的。事实上，我跑去看他们的电影，也希望能做得像他们一样好。我可以让拉兹罗·科瓦克斯接手我最后两星期的工作，没有人会看得出来影片已换手拍摄。因为他和我有相同的背景，对构图有相同的感觉。比尔·弗雷克拍《第三类接触》的某些场景，他拍得如同我所期待的，我无法分辨其中的差异，我认为他在沙漠中所拍的场景十分完美且华丽。他是有那种能力的摄影师，很努力维持我们开始拍摄时所建立起来的品质。我很感谢他。

若你想把灯打得像自然光源，不被察觉是人为的灯光，有些什么关键事项要注意？

在匈牙利所上的灯光课程中，有个教授告诉我们："首先，要建立光源。"我们在课堂上以蜡烛为光源，做了很多拍摄练习。我

们把灯关掉，将蜡烛点亮在桌上，观察蜡烛如何照亮整个房间。所以，你从自然状态开始，若你希望场景看起来真实，就按现实生活所见来复制。人们看电影时，能区分什么是真的，什么是假的。所以，若有盏灯在这个角落，你会想从那个角落打光。或日光从这边进来，另外一边有些低色温的光，你得把光混合起来。你必须模仿真实生活。当你仔细研究绘画的时候，会看到自然光形形色色的改变。艺术家知道如何创造更好的"真实"。最好的灯光就是让观众感到真实的灯光。把那种灯光和自然光相比，有时它更要胜过自然光。许多时候，虽然表演者的脸持续在暗光中，观众并不介意。不过，有时那么做会使观众感到无趣。所以你让它一半在剪影之中。这些都是摄影师才能做的决定。拍摄现场的其他人甚至不能察觉你做了什么抉择。即使是一些比较平常的导演也无法看出来。所以和导演充分沟通合作是件重要的事。

所以，光源打光是个出发点，不过你可能会随时偏离那个原则，或制造你自己的光源。

是的，我自己制作光源。我踏入场景后会和艺术指导讨论光源在哪里。他们和我一起工作时，明了这个原则，所以我毋需要求，他们也会自动配合我的光源。没有光源就没有所谓打光的技术可言。那么一来，工作就会变得很无聊。对我而言，在超级市场使用头顶的荧光灯拍摄就是件极无聊的事。所以，通常我会试着改变这个真实，我会保留头顶原有的荧光灯，但会加上一些超级市场中不存在的柔和侧光。没有人会质疑，因为它很柔和。它看起来很真实，但更有趣。它帮你把物件拍摄得更清楚，看起来更好。

如果有个导演来找你，与你讨论他的想法与故事，是什么要素使你感到兴奋，感到有挑战性？

那些视觉上较困难的，对我而言较有挑战性。在《歌声泪影》中，重现60年代摇滚乐演奏会的感觉令我兴奋。因为，首先我必

须研究旧摇滚音乐会的记录片，试着找出摇滚音乐会的气氛与感觉。我认为最大的不同与特色是，以前的剧情片中从未出现观众参与的演奏会，他们总把观众留在黑暗中。我和马克·雷德讨论这件事。我觉得这次要让观众被看到，因为观众对音乐的反应是整个演奏会让人兴奋的一部分。仅仅是复制那种情景就使我非常兴奋。你必须打出剧场舞台的氛围，又必须符合电影灯光的需要，也就是说，你必须用很多灯，远超过真实演奏会所需，不仅要打亮舞台，也要打亮观众。为了看起来真实，打在观众身上的光必须看起来像是从舞台上反射过来的。在现实中，肉眼看起来观众已被照亮，但拍起来却不是那么一回事，因为观众身上承受到的光其实很微弱。所以你必须加光到拍摄时看起来很真实。

《激流四勇士》中有什么元素吸引你？

那真是个疯狂的主意，整部电影几乎都是在河上拍摄。光是要把摄影机弄到河上，从船上拍，就已经有一大串麻烦了。整个故事非常视觉化，而且不断移动。有些故事在视觉上就比别的故事更刺激些。一部对话电影对我而言就不是那么有趣，我不喜欢拍人们坐在房间里谈话。那种情况下，最多最多我能做的也只是制造一种氛围，将房间的灯光打得看起来更真实，而且适合这个故事。但那并不像拍《激流四勇士》般刺激，在那部片子中，你必须持续地随演员移动，尝试各种危险的事物。明显地，那是较好的视觉体验。

就你看来，什么条件决定好的构图？对称、灯光、颜色、焦点？当你决定构图时，什么要件牵扯在里面？

最重要的事就是要清楚。谈论构图时，我想你基本上是讨论远景镜头。当然，也必须为特写构图，但那更像是把一个画面框起来。当你有个大远景的时候，构图是非常重要的。电影是移动的影像，时间因素非常重要。如果剪接师剪了个 5 秒长的远景，那么观众必须清楚地在这 5 秒之内看到这个镜头要说些什么。

你把主要演员放在构图中的那个位置是非常重要的，那会马上吸引他们的注意力。同时，又必须把背景打亮到某种程度，使观众感受到某种氛围。对于制造氛围而言，构图是非常重要的。每个画面出现的时间并不长，所以它要传达的讯息必须非常清楚。事实上，它必须比一幅画还好，那是件困难的事。画家能在画布前坐上把个月。身为摄影师，我们被抛到拍摄现场，制片告诉你，只有30分钟能打光。在那短短的时间内，你必须同时制造出一个构图，不必一定要像名画般杰出，但必须清楚地表达出这个镜头要传递的主要讯息。

我知道，这是取决于现场情况，但如何处理？

和导演一起工作。首先，导演会排戏走位，如果你看他做这件事，会对他提建议。大部分的导演都颇能构图，因为他们有很多摄影机前的经验。

导演在排戏走位时，你对摄影机的位置和构图就有了想法？

通常演员在彩排时，导演会站在一边观看，摄影师可能站在另一边，过了一会儿，他们可能又各自换到不同的位置。他们都在找最好的镜位。最后摄影师常和导演站在同一个位置。也许会有一番讨论，谈谈什么观点是最好的。有时，会决定融合两个人的观点，构图帮导演安排演员的走位。

当你来到一个布景或场景时，最先会注意到什么事？

明显地，你要说故事，会试着找一个摄影机能把背景里有趣的东西都拍进去的角度，那些东西又能使戏更丰富。我会注意到的第二件事就是光线。我会想我将在什么时段拍摄，拍摄时日光会从什么方向射入，我会有些什么样的光源可以利用。我不喜欢在太平的光线下拍，会试着利用侧光或背光，试着想像当我们在那里拍时，那场景看起来会是什么样子。最重要的是主镜头拍起来会是什么样子。如果你有场大戏要拍，还有很多临时演员，你知道不到10点、11点是不会开拍的。如果你认为自己可以在清

晨六点天光正好的时候拍，那就太傻了。知道自己不可能在六点拍，所以必须想想看，在 10 点拍时，天光会是什么样子。你必须考虑到这些情况，才能选择合适的角度和镜位。

在摄影棚拍内景时，会有些什么特殊的考虑？

拍内景时，我总先找光源，包括门、窗和其他实际光源。我要确定是否有足够的光源。如果不够，我会要求艺术指导再多加些光源。当你第一次读一场戏的时候，会感受到某种气氛，打光就是要营造这种气氛。

在摄影棚内制造氛围更具挑战性吗？因为你必须从全黑暗开始工作，制造所有的光线。

对，在摄影棚内打光，对摄影师而言是非常有趣的事，那是你真正看到摄影师工作的场所。很少导演在摄影棚中能干扰你或给你太多帮助。打光时，你是独自一人做抉择，导演顶多只能告诉你，他喜欢或不喜欢哪种灯光，但更多的导演甚至无法想像那些灯光在银幕上看起来会是什么样子。通过经验，摄影师知道最后在银幕上出现的和肉眼看起来是不一样的。

但那是否更具挑战性？

是更具挑战性，不过那是你的工作。是打光的技巧与风格显现出摄影师之间的差异。很少摄影师能打光，他们能打亮场地但无法打出氛围。

为什么？

为什么？成千上万的画家中，真正出色的也不过是那几个，摄影师也一样。有些人就是比较出色。

所以，那是知识、经验和个人品位的组合……

也是情感和天分，有无才情是不能掩饰的。那关乎你如何看事情。打光是摄影师的工作中真正具有创造性的方面，那也就是为什么导演喜欢某些摄影师。导演喜欢你的灯光制造出来的氛围，认为你所做的恰恰适合这部电影的需要。许多导演喜欢更多

的光，时时能看到演员的脸。但也有人不介意，他们想看到好的构图，重视构图胜于演员的脸。

但就如你以前所说的，你不能保证打得较好的灯光或是花较长的时间来拍一场戏会使票房更好。

没人能保证这件事。惟一的方法是用两个不同的摄影师拍同一部片子两次。你可能会获得某种结论，但那仍是件困难的事。

外景主要的问题是日光和天气的状况。你要如何处理那些情况？运用你的意志使它们配合你艺术上的想像？

你能调整拍摄的日程来克服这些问题，你可以告诉导演："如果我们能在午后拍这场戏，应该会很棒。有什么其他的东西可以在上午拍？"如果你在日落时拍，有些场景会变得完全不一样。不过，在日落时拍会有很多别的问题，因为你很有可能无法在一个傍晚拍完，因此必须在第二天继续拍，或许还需要第三天。所以导演和制片会决定摄影师的要求可否执行。他们必须考虑在日落时拍那场戏是否真得要好很多，就视觉上的效果而言，它是否值得这么做，就整部片子的品质而言，是否有所增益。在抉择过程中，摄影师常常是败者。那时，你就必须决定是要在白天制造黄昏的感觉或改变主意，在午后制造一个阴郁的景象。

举个例子，和贝蒂·蜜德勒（Bette Midler）拍唐·西格尔（Don Siegel）导演的《附魔》时，有场戏剧本设计在夜间的沙漠拍摄。我们曾考虑做日光夜景。但我理解到这场戏必须在车灯前演出，贝蒂在微明的曙光中渐行渐远。我认为不该在晚上拍，也不该以日光夜景的方式制作。这种情况就是属于那种必须在一天中的某个特定时段拍摄的种类。我们也知道，公司不可能让我们花两三天的时间在黎明之际出外景。所以我建议，在一个日出和一个日落的时段中尽量拍，没拍完的镜头就用背景放映来拍。因为过去我并没有太多拍摄背景放映的经验，因此，我喜欢全都在实景中

拍。但我理解到，采用旧式摄影棚拍摄的方法在银幕上呈现出来的结果会更好。拍摄过程也会更经济省钱。所以，我用超视综艺体(Vistavision)摄影机在日落和日出时拍了些镜头作为背景放映之用，随后进入摄影棚，又在背景银幕前放些仙人掌和棕榈树。我想，没有人会察觉那不是在实景拍的。如此的拍摄过程更容易控制情况。对话和表演也更容易控制，因为演员毋需赶时间。没有人会大吼大叫："快点，让我们在日升之前再抢拍一个镜头。"在摄影棚中，我们爱拍多少次，就拍多少次。在这种情况之下，摄影师的技术真正对整个制作过程有帮助。他理解能否在时间内完成工作，用最好的技术使镜头看起来恰如其分。

所以你做了背景放映？

超视综艺体的背景放映。超视综艺体的摄影机所拍摄的底片是一般电影底片景框的两倍面积。它只是个比较大型的负片摄影机。所以，当你在摄影棚内放影片当背景来使用时，衬在演员背后的影像是明亮而细致的。如果你能把背景的亮度和真实演出的空间光线平衡得恰到好处，就能唬过任何人，不露一点破绽。在我们的工作过程中，整天都在日落时分拍摄。

你的许多作品都有优秀的摄影和极高的评价。不过，有几部在票房和影评上都不太成功。当你已经尽了最大的努力却没办法使一部电影起死回生时，心中的感受如何？

当然会很不快乐。当我签下一部影片的合约时，我喜欢它，也相信观众会喜欢它。面我读剧本时，我欣赏这剧本，和导演一起努力工作，使观众能接受这部电影。如果不成功，就是不成功，又能怎么样？回到那个画家的比喻，当他摊开新的画布时，绝不会打算画一幅很糟糕的画。如果观众没什么反应，画就卖不出去了。他当然可以把画挂在家里自己欣赏，但观众就是没什么反应，这并不是说这幅画不好，它可能远超过它的时代。我拍了许多不被观众接受的片子，但我认为，这些片子大多都是超越时代的。

像《流浪奇男子》?

《流浪奇男子》可能是其中之一。*Futz* 绝对是这样的电影,它远远超过自己所处的时代。《天国之门》也是这类作品经典的例子,每个人都试着以当今电影潮流为准来判断这部片子,在这样的基础上,他们可以挑出很多毛病。但我确信再过几年,有人会找出这部片子,并说:"西米诺(Michael Cimino)真是一个天才! 他理解到拍一部电影并不需要真正有力的故事。"现在或许你会笑。但我想不久的将来,剧情对一部片子不会再是那么重要了。

那么什么才是重要的?

影片的视觉品质,电影应该是个视觉经验。不幸的是,当声音加进来之后,电影变成一个拍摄下来的剧场表演,戏是重点,我们总在舞台上。

这 50 年来,我们一直都在舞台上。

我们仍在那儿。有些导演(像库柏力克)尝试着延续默片的时代。但当人们习惯了拍摄下来的剧场,对默片风格便产生了极大的抗拒。必须有精彩的剧情、极好的故事,如果没有,就别拍电影了。若要拍,票房一定不好。《天国之门》有别的问题,它可能不是个恰当的例子。我们花了那么多钱拍那部片子,每个人都对西米诺感到生气,责备他为什么花了3 600万元美元。

对初出道的人,他们开始控制预算,而不是控制电影的品质。

没错。如果那部电影只花 100 万的预算,大家都会赞美它是年度最佳电影。

不过,100 万元足够完成《天国之门》吗?

我想 150 万大概够了,或许如此。但西米诺期待它是部一流的作品。他认为这部影片会成功,没想到片子会招惹这么多埋怨。

他是个完美主义者,你也差不多。

所有好的摄影师都是完美主义者。但在经费上,我们不如导

演有那么大的余裕。很少摄影师能要求增加拍摄的工作日，必须遵循预算和进度。如果拍摄进度落后了，他们不能指责摄影师，因为那是导演的决定。

《天国之门》深受评论者的眷顾。从你的观点看来，拍这部片子有什么困难，有什么契机？

我有机会去塑造整部片子的氛围。以前我从没有机会如此工作。它是部大型的画布电影，有许多的临时演员和美丽的布景。我有机会拍些以前没拍过的东西。拍《花村》时，我也有类似的经验，不过，相比之下，那是部规模非常小的片子。在 10 年前拍摄时，它的预算不过是2 500万。《天国之门》的规模大多了，我能实现长久以来的想法，拍些自己想拍的东西，比如在内景用烟制造出古老的影像。早年的炉灶是真的会冒烟，那是你会看到的影像。如果你生在 1900 年，就知道是如此。那是部非常图像化的电影。我认为自己很幸运，能拍这部片子。当评论者开始批评这部片子时，我不能理解他们为什么批评视觉的部分。我能了解他们对其他层面的意见，但我不能理解人们为什么不喜欢这部影片的风貌。我至今仍非常喜欢这部片子的样子。

这片子中有许多柔焦。

是的。不过，我用的柔焦还不如《花村》中多。事实上，我用了许多烟和灰尘使影像变朦胧。印片时，又调整色相，使影像看起来更柔和，并带点褪旧的色彩，像是老旧的照片。

你比从前做更大量的色相调整？

我把负片和冲印底片都做色相调整，试着在暗影或强光部分得到更多的细节。它和我以前使用的技术完全一样，只是这次它和整部片子配合的恰到好处。

《凶线》中有 70% 的戏都发生在夜晚。你如何在预算中制造出那些够暗的“黑”？

别用那么多柔焦和色相调整。它和《天国之门》是完全不同

的风格。基本上，我就是直截了当地把它拍出来。这并不是说我必然喜欢这部电影的风貌，但我认为对这部片子而言，它的影像恰如其分。你知道，我其实喜欢更柔和、更扩散的影像。

你认为是镜头太清晰了？或伊士曼底片太好了？

我想是镜头太清晰了，伊士曼底片也太饱和了。当你开始着手，不间断地拍一部影片时，真的很需要好的艺术指导、场景设计师和服装设计师。因为你犯的任何错误马上就会显现出来，而且是十倍地严重。多数的时候，如果我事先对底片做色相调整，能拍得比较快，没有太多顾虑，因为它自然而然会有一种风格。但有些故事不适合这种风格，例如《凶线》，那你就必须工作得辛苦些。

你自己最满意哪部作品？为什么？

事实上，我对自己每部作品都很满意。有些片子不如预期的成功。但我对每部片子都全力以赴。例如，《冬杀》的票房和评价都不好，我们拍片时，真的很喜欢这部片子，但它就是没成功，你无法解释它的失败。那并不表示我不喜欢这部片子的摄影。当然，你倾向于喜欢自己作品中那些票房和评论较好的片子。我并没有拍摄太多那种作品。《第三类接触》是我惟一一部票房上大大成功的作品。我很喜欢这部片子，但我更喜欢《越战猎鹿人》。《越战猎鹿人》的摄影和主题配合得更天衣无缝，它也是个更艰巨的挑战，是部相当成功的电影。我也喜欢《歌声泪影》，普遍评价不错。另外一部好作品，我自己非常喜欢，但艺术上称不上成功的是《幻象》。它真的很棒，我仍然很喜欢看这部片子，它是我拍过最好的电影之一。当然，《花村》是大家永远的最爱。它现在变成一部特殊时尚癖好的片子。当然，它也是我的最爱之一，许多影迷和学生都喜欢看这部片子。《激流四勇士》和 *Cinderella Liberty* 也都是最爱之一。我很幸运，我知道，我们拍的每部电影都很艰辛，而我们全力以赴。

你如何维持场与场、景与景之间的一贯性?

那就是你表现技术的地方了。我有幸在匈牙利一所很好的学校里待了四年,学到连光、连戏在一个摄影师工作中的重要性。你必须想想,你的远景拍的是什么,特写要如何设计以和远景相接。必须让每个镜头都连得起来。即使太阳不见了,也得做出日光来,那是技术问题,有许多事你必须学习。

有些片子就是比别的片子来得一致些。

从这里就可以看出摄影师的好坏,好的摄影师知道如何维持一贯性。

有哪些无关电影制作的经验有助于你的拍摄,或增加你的视觉敏锐度?

绘画对我有很深的影响。我总是尽可能地抽空去美术馆看那些经典画作,荷兰大师林布兰和乔治·杜尔(Georges de la Tour)是第一流的。这是摄影师学习的基础。我们研究他们的画作,从而学到打光的技巧。

旅行是另外一个重要的经验,我天生喜欢旅行。当我三个礼拜大时,父亲就带着我做长途旅行。幼年时,我都是跟着他到处跑来跑去。父亲还记得我三岁时,总喜欢站在火车车窗前,观看窗外过往的景物,一看就是好几个小时。我深深为这移动的景观着迷。到今天,我仍非常喜欢旅行,把生活经验带入摄影棚,尝试着复制它。

在限制中工作是否比全然的自由来得更有成效?

两者之间必须有平衡。无论如何,你多少会有点限制。钱就是一种限制。我不认为那些限制全然合理,但我们不得不活在这种处境之下。时间和金钱都很重要。可能你只有两个钟头的时间去打亮一个场景,如果事先做了准备,而且有周详的计划,或许能如期完工。你必须利用私人的时间努力工作。有时你会用周末或夜晚想想即将拍摄的场景,若是只在摄影棚限定的时间内工

作，恐怕无法将工作做得尽善尽美。

一般而言，在决定影片的模样与风格时，你有多大的自由度？

这取决于导演。有些导演给的自由很多，但有些导演却想掌管你的工作。通常，导演雇用摄影师是因为他信任这个摄影师的视觉风格和创造力。但有些导演没有给你足够的时间和机会按你的方式发挥，那为什么要雇你？如果是这样的话，他们为什么不干脆用别人？

摄影的风貌对于决定影片的成功与否占了多大的比重？

问题是你向来不能预料这件事。有些片子很明显地不一定需要好摄影。也有些片子因为摄影才受人瞩目。《苔丝》(*Tess*)需要好摄影，《酒店》(*Cabaret*)也需要好摄影，《第三类接触》需要好摄影。某些电影中，摄影的重要性远超过任何人的想像。不过，这种事本来就很难论断。如果同一部电影有两个版本，一部摄影较好，一部摄影较差，同时在两个戏院放映，或许还可做个比较。你或许可以发现在票房方面，好摄影对一部片子有些什么帮助。

你能否概要地描述你对某些片子所采取的美学方向，例如，在《花村》中，你企图在视觉上有些什么表现？

我们想使它看起来像七八十年前的西北部，希望给观众一个视窗，能看到当时人的生活。但因为它是80年前的故事，我们必须添加一点浪漫色彩，必须有点褪色，透过一层薄雾看，会感到背后的东西真正老旧，现在已经不存在了。那感觉就好像看老照片，不过图片是会动的，不是静止的。它们是褪色的、老旧的、朦胧的、不太清楚的，但你感觉自己看到了真实的物体。

《幻象》呢？那是完全不一样的片子。

《幻象》是以一种冷静、不带情感的目光注视着那些只存于心中的人物影像。它是冷清、犀利、不带色彩的。我们没有用太多颜色，艺术指导的设计多半都是灰、黑、白。我打光拍这片子时，想制造出一种气氛——你眼睛所见并非真实，银幕上发生的事只

存于心中。

那《漫长的告别》呢？

那是视觉上的实验。我们决定电影中的每个构图，我们要移动摄影机的位置，以制造出一个不存在的第三维空间。就如绘画中一般，摄影的第三向度纵深也需要靠打光来营造。轨道或升降拍摄的画面中，影像会变得十分立体，因为刹时前景、中景、背景相对地在移动。所以，我们决定每个镜头都必须在移动中拍摄，即使是特写也一样。我们使摄影机不断地左移、右移或变焦，我也不想打光打得太繁复。因为《漫长的告别》基本上是部低成本电影，我们决定调整色相以减低反差。它看来十分有趣。那不是我所拍电影中最满意的，但作为一个实验，是个有趣的方向，值得发挥。

《越战猎鹿人》呢？

《越战猎鹿人》可能是我最写实的电影之一。我希望每件事看起来都非常真实。当你想到一个钢铁小镇，烟雾蒙蒙，带着灰蓝色调的影像便浮现在眼前。在钢铁工厂内，有熔炉温暖的色调，和外面的光线正好形成对比。越南的部分非常清晰，像是新闻摄影。在山上的景，我想制造一种自由和清新的感觉。那个部分我完全没用柔焦或调整色相，我希望它看起来非常清楚、鲜明。

《天国之门》？

《天国之门》又回到《花村》的概念，只是我们希望把它发挥得更完善，不要像《花村》一般朦胧和老旧，想在电影里实际制造烟雾。我们用场景中的火炉生烟，用马和马车扬起灰尘。

匈牙利革命已经25年了，你可否简单描述离开家园后的这些岁月？是否曾想到会有今天的成就？

我有幸来到美国，作为一个摄影师，我找到了一个有创造力的环境。在这个自由的环境中，如果能遵守某些时间和金钱的限制，便能得到相当程度的伸展。在这里工作比起匈牙利的环境实

有天壤之别。有更多的钱来拍片，更多的观众等着看更好的片子。这使制片必须接受摄影师的艺术。这25年对我而言是丰收的，我必须从起跑线开始，必须学会这里的语言，必须进入电影工业圈。但我在匈牙利发展出来的技术背景助益良多，因而不必再进入学校，可以依恃我基本的技术知识，只消把它用到工作上。

你在匈牙利时，就希望成为电影工作者，那时你有更多的障碍，但你仍追求电影事业。

我如果留在匈牙利，大概不可能有这么好的发展。

这段岁月对你而言是漫长的？抑或短暂的？

非常快。事实上，前10年有点慢，因为我花了这么长的时间来起步，开始拍一些片子。所以，只有后来这15年，我才真正感到自己是个全职的摄影师。开始的10年中，我试着建立自己的声望，建立人际关系，使他们雇用我当摄影师。

你经历了现在年轻人可能经历过的十倍困难打入电影圈，当你听到电影学生抱怨进入这行的困难时，是否觉得颇为嘲讽？

我总会告诉他们，10年的工夫是需要的。很少人在南加大或UCLA毕业之后马上就变成摄影师，要在10年之内建立起摄影师的声望并不容易，你必须大量地工作，得牺牲很多，不能过着散漫的生活，到处闲晃，偶尔想到摄影师这个工作。必须每天兢兢业业朝目标前进。

许多人不愿做那样的承诺和牺牲。

我相信，如果某人有一点点天分，而且愿意牺牲许多，便能够成为摄影师、导演或任何他想成就的人物。如果你努力工作，10年的时间绰绰有余。摄影在外行人看来是很容易的——拿个测光器把光测准了便是，但事实上并不那么简单。

未来你是否想自己导部片子？

可能。终究是会的。你知道，最近这5年，我一直宣称自己不想当导演。但我已经走到一个点上：如果我担任摄影师，却因

经济理由无法如我所愿地拍片，那么我或许应该设法成为导演，使这部片子能按我所想的方式来拍，否则，我就可以选择镜头。如此，在时间和经费的限制下，我仍可以拍到我想要的东西。当你看克劳德·勒路许的电影时，他真正按自己希望的方式来拍。对一个电影工作者而言，能将自己心中所见的拍摄出来，真是很大的满足。无论对或错，那是他的电影，没有人能否认。

欧洲人对电影的态度不太一样。

相比起来更把它当成一种艺术。

附录:名词解释

ASA

测量底片对光敏感度的感光度量。

Action/动作

在摄影机之前所做的动作,也是开机拍摄时导演对演员所下的指令。

Ambient lighting/环境光

在主要光区之外的光。

Anamorphic/变形镜头

为宽银幕放映而制的镜头。拍摄时用这种镜头从两侧压缩影像,使其成像在 35 厘米底片上,放映时再做水平扩展。

Angle shot/角度镜头

任何非垂直正对物体拍摄的镜头。

Animation camera/动画摄影机

可单格停格拍摄的摄影机,通常架在垂直的拍摄架上。

Answer print/A 拷贝

由顺接过的原底所印制成的第一份拷贝称为 A 拷贝,色调经过统一与校正,所有 A、B 片卷上设定之效果都会出现在此拷贝上。用来作为最后调光(timing)印片之参考。

Aperture/镜径

快门(diaphragm)的开孔,控制进入的光线多少。镜径大小通常以镜筒上"f"后的数字表示(即光圈值)。

Arc light/弧光灯

以两电极中间释放的电流来产生高强度光线的一种灯。

Art director/艺术指导

负责操控设计并装置场景的人。

Aspect ratio/画面比例

影片景框的长宽比。标准银幕比是四比三,或写成 1.33:1。

Baby

装有 500 或 700 或 1000 瓦灯泡的小灯。

Back lighting/背光

从被摄物背后打的光。

Barn doors/罩门

灯具外缘加装的金属板,可修正光线方向,遮掉不要的散射光线。

Blimp/隔音罩

现场录音时罩在摄影机上的罩子,以避免收录到摄影机运转的声音。

Broad/泛光灯

大型溢光灯(floodlight),做一般大场景照明用。相对于照射于物体的柔光灯(soft lite)。

Brute/巨灯

强力聚光灯(225 安培电流的弧光灯)。

Camera crane/升降机

大型动力摄影平台,可平顺升降。

Camera crew/摄影组

负责拍摄工作的一组人,通常由摄影指导主控。

Cameraman/摄影师

First 摄影指导。指挥摄影机的运动及镜位的摆置,还有灯光的架设,并管理摄影组。

Second 摄影机操作员。依摄影指导的指示操作摄影机。

First assistant 第一摄影助理。跟焦员。拍摄时注意使被摄物保持在焦点内。并协助摄影机操作员处理一般事物。

Second assistant,第二摄影助理。装片、打板,并协助其他摄影组人员。

Camera operator/**摄影机操作员**

在拍摄时实际操作摄影机的人,通常称为 second cameraman。

Camera set-up/**镜位**

摄影机所摆的位置。

Cherry picker/**车上型升降机**

架在卡车上的升降机,可将摄影机操作员送至高处。

Color temperature/**色温**

光源颜色质地的度量。以凯尔文(Kelvin)为度量指数。

Contrast/**反差**

亮区、暗区明暗上的差异。

Cookie/**剪影片**

放在光源之前,使光线投射出特定形状的板片。

CRI/**彩色中间反转片**

彩色反转负片(color reversal internegative)的简称。冲印厂依此做放映拷贝。

Cross lighting/**交叉光源**

从侧面打的光。

Cut/**停**

导演要求停止拍摄的指令。

Dailies/**毛片**

首次由负片翻制的拷贝。冲印厂会尽量快速处理,只做少许更正,让导演及工作人员可尽快检视已完成的拍摄成果。

Definition/明晰度

经过摄影机镜头,影像再现真实细节的忠实度。通常光圈越小,明晰度越高。

Degradation/(画质)减损

相较于原始的情况或早期冲印出来的影像,画质变差,影像变得较不清晰。

Density/密度

影片影像的透明度。

Depth of field/景深

透过镜头,被摄物可移动但仍在焦点内的范围。

Diffusion/散光镜

通常将散光镜加在镜头前,或将散光材质加在光源前,以减少明晰度,柔化影像,被摄物的阴影会较不明显。

Diorama

小型实景模型。

Dolly/推车

一种移动方便的台车,可在拍摄时负载摄影机及操作员。

Dolling/推轨

又称 tracking 或 traveling,摄影机在轨道上移动。

Dolly tracks/轨道

将推车放置于其上的铁制轨道,可在拍摄时使摄影机平顺地移动。

Emulsion/感光乳剂

底片上用来感光的薄膜。

Exposure/曝光

底片感光的过程。因不同的光线密度在感光乳剂上形成潜在的影像。

Fill light/补光

用来增加阴影部分光亮的次要光源,可减少反差。

Filter/滤镜

减低或吸收经过透镜光线的颜色的一种透明物质(玻璃或胶状)。

Flag/旗板

木制的长方形板子,架于灯架上调节进入透镜的光线,或置于光源之前,遮住部分光线。

Flashing/色相调整

一种冲印过程,使负片曝光至某个浓度或光度以产生某种视觉效果。

Flat lighting/平光

均匀打光,反差小,感觉较不立体。

Focal length/内焦距

拍摄一无限远处之物体时,从镜头中心到焦平面的距离。内焦距是用以指称镜头种类的方式,常以厘米为计量单位。

Focus/焦点

影像最明晰度之点。

Focus puller/跟焦员

使整个镜头都保持在焦点中的技术人员。通常由第一摄影助理兼任。

Fog level/雾度

冲片后未曝光部分的影像密度。

Fogging/起雾

冲片过程中源于多余光或意外的化学反应所造成在底片上的影像密度。

Follow focus/跟焦

拍摄时,若摄影机与被摄物的距离改变,必须使影像保持在

清楚焦点内，以转动镜头的方式完成。

Footcandle/烛光

亮度的单位。指与一根蜡烛相距一尺的光量。

F-stop/光圈值

快门开孔大小的度量单位。

Gaffer/灯光师

主要电工技师。装置场景的灯光，并依摄影指导的要求移动、控制灯光。

Gel/色纸(片)

置于灯具前的透明调色胶片。

Gobo/遮像板

大块黑幕或旗板，用来遮去不要的光或部分场景。

Gofer/制片助理

制作助理员，需随时待命，正式名称为 production assistant。

Grain/粒子

冲印后，在底片的感光乳剂上留下的小颗粒银化物，形成影像暗的区域。

Grip/场务

工作成员之一，负责在现场推轨、移动升降机、搬道具、修整等工作。

Grey scale/灰阶

从白到黑的渐层卡，功能和色卡类似。作为拍摄黑白片时明暗度的标准值。

Head room/头顶空间

景框内人物头上的空间。

High key/明调

画面中亮部多于暗部的打光风格，反差常会较小。

High lighting/明调打光

以明调的方式打光,强调场景中某个特殊范围。

HMI lights

一种灯光设备,可在日间的场景打出完美色温的光。

Inkie 或 Inky Dink

小型白热光灯(100 瓦灯泡加上 Fresnel Lens 聚光,使成平行直接光束),用于实景拍摄。

IP/中间正片

Interpositive 的缩写,一种冲印过程,以正片为中间翻印媒材,现已被 CRI 取代。

Junior

两千瓦聚光灯。

Key light/主光

现场中照明的主要光源。

Laboratory/冲印厂

处理影片过程的机构,将负片冲印成可放映的拷贝。

Lens/透镜

玻璃制的光学装置,用以折射光线。

Lightflex/机内色相调整

在摄影机遮光斗前再加上一个机械装置,以对底片做选择量的色相调整,以改变反差或颜色。

Lighting/灯光

被摄物的亮度,使其可见。

Location/实景

摄影棚之外的任何拍摄地点。

Low key/暗调

暗部多于亮部的打光风格。反差通常较大。

Marks/记号

用胶带在摄影机拍不到的地板上做记号，让演员能站在正确的位置上。

Matte/遮板

装置于镜头前的东西，用来遮住某部分的景。

Matte box/遮光斗

置于摄影机前用来装遮板的盒子。

Mini mole

五百瓦小聚光灯，Mole-Richardson 公司制作。

Modeling light/塑形光

勾勒被摄物之结构及形状的重点光。

Negative/负片

已曝光但未冲印的底片。

Net/滤网

置于镜头前之细网，使影像散光，多用于特写。

Ninelight/九灯组

置于一个方形灯架上的九个小的个别灯。

Pan/摇摄

摄影机座不动，使摄影机做水平的转动。

Photoflood/溢光灯

具高伏灯丝的白热灯泡，亮度高，但灯泡寿命短。

Point source of light/点光源

从单独一点放射出来的所有光。

Printer/印片机

将影像由一张底片复制至另一张底片上的机器。

Printer light/印片光

印片机上可调整的灯光,在印片时可补足密度的差异。

Pushing/强迫显影

拍摄时将底片当做较高 ASA 值之底片来拍摄(曝光不足),冲印时再补足不足之光。

Raw stock

未曝光的底片。

Rear projection/背景放映

透明的幕,可由背后投射影片或幻灯片以作为影片的背景。

Reflector/反光板

表面平滑且明亮的板子,用以反射光线,可直接将光线反射至需要的区域。

Rim light/边光

置于演员旁边的灯光,可打出演员的轮廓,能使被摄物突出于背景,做出光晕的效果。

Saturation/饱和度

颜色的生动和纯粹度。

Scrim/纱网

置于光源前用作散光的材质。

Senior

5000 瓦聚光灯。

Set-up/镜位

为某个特定镜头而安排的摄影机位置,使摄影机能捕捉其欲拍摄的东西(如布景、道具、演员及光线)。

Silver halides/**银卤化物**

感光乳剂上三种感光元素的总称。

Soft focus/**柔焦**

使用散光装置使影像产生柔和的效果。

Sound stage/**隔音摄影棚**

具隔音装置的摄影棚。

Sputnik/**轨道拍摄用旋转台**

置于轨道上使摄影机与操作员可做360度转动的装置。

Stock/**底片**

电影底片,通常指未曝光的底片。

Stopping down/**缩小镜径**

缩小镜径的过程。

Storyboard/**分镜表**

将镜头画成图画,其中包括剧本中描写的动作及主要事件。

Teaser/**大型旗板**

Tilt/**上下直摇**

摄影机台座不移动的情况下使摄影机做垂直的移动。

Timing/**调光**

调整印片时的冲印光,以达到最佳的品质。

Tripod/**三脚架**

三只脚的装置,用来支撑摄影机。

Walk through/**走位**

演员在现场彩排。

White cards/**白卡**

大型白色卡状物,用来反射光线。

Wide - angle lens/**广角透镜**

焦距比标准透镜短的透镜,视野较宽广。

Wide screen/宽银幕

一种银幕规格,其长宽比较标准银幕(1.33:1)大,通常为1.85:1,新艺综合体(CinemaScope)的长宽比为1.55:1。

Wild walls/活动墙

布景中可拆装之墙,通常用于隔音摄影棚中。

Zoom lens/伸缩镜头

具有可变焦距特性的透镜,可达到平顺运动的最大效果。